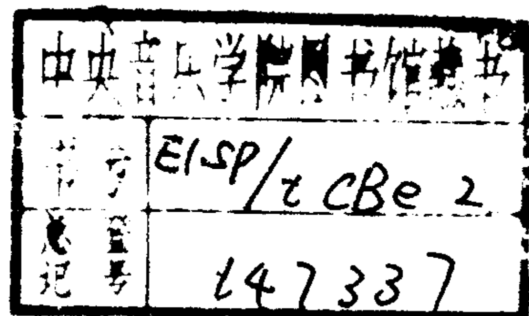

中央音乐学院图书馆藏书
E1SP/2CBe 2
147337

目　录

文　选

回 忆 录

评 传

文　　　选

苏维埃音乐的道路

普罗科菲耶夫

关于目前需要创作什么音乐的问题，使许多苏联作曲家为之激动。我关注这个问题是近两年的事，现在我认为必须进一步去解决它，这是毫无疑问的。

首先需要创作大音乐，无论是思想内容还是艺术技巧，其充实的程度都要能同我们这个大时代相适应：这种音乐首先应该推动我们自己沿着继续发展音乐形式的道路前进；国外的情况说明，它是确实存在的。遗憾的是，对当代苏联作曲家来说，固步自封的危险却还很现实。

然而，作曲家在着眼大音乐的同时，应该考虑到这样一个事实，在苏联同音乐打交道的是亿万群众，而他们从前或者对音乐完全是外行，或者同音乐很少接触。当代苏联作曲家理应关心他们和他们的干部。

我把这里所需要的音乐叫做“轻-严肃音乐”，或者叫做“严肃-轻音乐”。探索这种音乐所需要的语言并不那么简单。首先它要求旋律性强，并且这种旋律又要纯朴而易于理解，既不能落于陈腔滥调的套子，又不能搞得平淡无味。诚然，作曲家中许多人只要下功夫，委实无论什么旋律都能写得出来；可是要为规定任务写作某种旋律，仍然是比较困难的。至于说到写作技巧和陈述风格，那么它应该简单明了而又不一般化。单纯不能看成老一套的简单，而应理解为创新的纯朴。作曲家要做到这一点，必须事先能够解决与大音乐有关的问题，并且掌握表现“新”和“纯

朴”所需要的足够技巧。

如果现在有人问我，我是怎样区分我自己的作品的，那么，联系上面谈到的问题，我把我的交响乐、《交响歌》、《在德涅伯河上》以及其他一些列入第一类；这些东西按照它们的陈述风格说，绝对不能看成是过了时的，甚至可以作为一切进步音乐家的规定任务。

列入第二类的是《基热中尉》与《埃及之夜》（我曾把它们改编成交响组曲），还有我正在为莫斯科广播委员会写的集体农庄歌曲。

原载1934年11月16日《消息报》

译自《普罗科菲耶夫资料、文献、回忆录》，1961年莫斯科版

作曲家在剧院里*

——你是把戏剧配乐放在什么地位的？

——很简单。生活中存在"去听歌剧"同"去看戏"两种说法是不无理由的。作曲家不能要求戏剧配乐起到歌剧或者舞剧的作用。戏剧配乐应该出现在戏剧需要它加强印象的地方，而不应该出现在戏剧不需要它的地方。此外，音乐在任何情况下都不能喧宾夺主，使听众听不清台词。因此，当我为某剧院写音乐时，首先得了解剧场的特性，并且为能把乐队放在台下而高兴。

还有一个重要的特点。听众是专门为听音乐才到歌剧院或者舞剧院或者音乐厅去的。可是看话剧的观众对音乐并不一定感兴趣，对他们来说，音乐不过是戏剧的伴奏而已。也就是说，音乐在戏剧里不需解决专门任务，只要起到伴奏的作用，并且首先要考虑到这些不大内行的听众，使他们易于理解。假如作曲家能少用几支旋律，却又多次重复它们，使观众看完戏剧之后能哼上几句，那是再好不过的。为一部戏剧写不多几支可是非常鲜明的旋律，比写上许多不鲜明或者不容易得到效果的旋律要好得多。

——你的戏剧音乐形象是怎样产生的？

——要我为一部话剧或者一部电影写音乐，我总不会很快就答应，即使我了解它的内容；我一定要花五到十天时间去"看戏"，也就是去看戏剧中角色的性格，这些角色在情绪上的图解，以及戏剧情节上的图解。同时考虑音乐，并且往往先产生几个最主要的主题。当我说了一声"好"，在我的头脑里已经有了最主

* 本文根据普罗科菲耶夫的一次谈话整理。——译者

要的主题材料时，我立即就开始准备工作。

——你对戏剧家与导演有些什么要求呢？

——我很喜欢戏剧家或者导演对音乐提出具体要求，换句话说，当他们对我说："这里我要一分十五秒音乐"，或者"这里给我写悲哀柔和的音乐"，我认为这对我很有帮助。这些要求对我所以如此重要，因为只有这时我才知道这位非音乐家在这种情况下想的是什么，更确切地说（因为我们的戏剧家与导演中许多人都是很通晓音乐的），一位完全脱离音乐的戏剧作者在需要音乐时会想些什么。这之后我写起音乐来，就比导演与戏剧家一言不发，仅凭我这个音乐专门家的观点去写要容易得多。换句话说，第一种情况可以听取比较多方面的意见，当然可能出现我的观点同戏剧家与导演的观点不一致的困难（他们之间也可能有某种分歧），可是这并不可怕。

——关于你对创作戏剧音乐有实际贡献的这些经验还想说些什么呢？

——从音响学观点看，剧场往往不考虑乐队的音响。有这种情况，舞台上传出来的讲话声音很好，而乐队却不是大声喧闹，就是听不到声音，或者音响很不平衡。剧院里出现这种乐队的大喊大叫特别可恶，我想还不如没有的好。这种乐队的大吹大擂不仅来自剧院建筑没有很好考虑音乐的音响，往往也来自乐队本身，包括它们的数量和质量。作曲家应该牢牢记住，为交响乐队写作，有四十到六十把弦乐器来同两只小号抗衡。而这里能同两只小号抗衡的弦乐器只有八把，最多不过十五把，因而小号显得特别吵。所以重要的是，作曲家在写音乐之前，要到他将要工作的剧院走一趟，看戏时仔细观察乐队配器的优缺点——这样可以帮助他掌握剧场特点，甚至鉴定个别音乐家的特点。如果这个剧院的单簧管在艺术上不特别强，甚至有没有它反正一样，那么你就不要为单簧管写难的经过句。

这样熟悉了乐队和剧院的条件后，就可以使乐队强奏不致失去平衡或者大声喧闹。特别是如果乐队可以放在台下，加上挡板或者撤离舞台的话，也可以比较容易获得不致于压过演员说话的弱奏。

原载《剧院与戏剧》杂志1936年第8期
译自《普罗科菲耶夫资料、文献、回忆录》

旋律会不会枯竭

普罗科菲耶夫

谢尼亚·海金写信给《少先队》杂志问：音乐这样发展下去，会不会有这么一天，全部旋律、全部乐音组合一概用完？

的确，现在写了这么多音乐，将来还要长久地一直写下去，似乎可能出现这样一种情况，再也想不出任何新旋律，那就不得不去重复那些古老的东西了。

现在让我们对旋律结构如此简单的排列组合进行一次检验吧！为了说明问题，我们可以先拿下象棋为例，因为我相信《少先队》的大多数读者都玩过象棋，并且我也喜欢玩象棋。我认识一位象棋家，他想写一本能够很好地应付任何局面的棋道书。那么我们看看，会得到什么结果吧。一开始白棋一方八只各不相同的兵可以走一着或者两着，有四只马又有不同走法，总共有二十个可能性。当黑棋一方在任何情况下回敬时，同样也有二十个可能性；如果走到第二个回合，白棋就有20×20＝400种不同走法。黑棋则有400×20＝8000种不同走法。

这样走下去，只要到第四个回合，白棋就有六千万种走法，可是我们却可以说，这一局棋还没有开始呢！因此，这本书也只好到此为止了。

那么在音乐方面又会出现什么情况呢？我们写一支旋律，可以从任何一个音开始，也可以选择任何一个音作为第二个音，其中包括该音向上一个八度和向下一个八度的每一个音。向上一个八度有十二个音，向下一个八度同样有十二个音。如果再加上我

们开始用过的那个音（因为在旋律里是可以重复用音的），那么我们在安排这支旋律的第二个音时就有二十五种变形，在安排第三个音时就有25×25＝625种变形。

现在我们设想一支旋律，并不需要特别长，就算八个音吧。这支旋律能提供多少个变形呢？二十五和二十五连乘六次，换句话说，也就是二十五的七次方。总共有多少个排列组合呢？拿出笔和纸来算一算就知道了，将近六十亿种可能性。我并不想说，从我们的排列中可以得出六十亿支旋律，而是作曲家从存在的六十亿种组合中选择他所要写出旋律的可能性是非常大的。

然而这还不是事物的全部。要知道音是有各种不同长度的，并且节奏可能完全改变旋律的面貌。此外，和声、衬腔以及伴奏同样可以赋予旋律以全然不同的性格。因而应该说，为了充分利用提供的一切可能性，六十亿还得自乘多少次呢！

有一种情况也是很有意思的，就是人类的听觉经常在起变化。几百年前人们喜爱的东西，现在听来可能变得平淡无味；相反，以前认为不成其为旋律的，经过几百年后，却成了优美动人的旋律了。

大概《少先队》的读者中有很多人看过电影《亚历山大·涅夫斯基》吧，这部电影的配乐是我写的。谁看过这部电影都会记得，条顿十字军在冲锋时唱着天主教圣咏的镜头。因为事件发生在十三世纪，我首先感兴趣的是当时天主教徒唱的是什么歌。我从莫斯科音乐院图书馆里得到一本书，其中有几个不同世纪唱过的天主教歌曲。可是怎么搞的，这些音乐对我们是如此的格格不入，把它们用到电影中来又会得出什么效果呢？毫无疑问，十字军在走向战斗时，唱着这样迟钝的歌，实际上在我们现在的听觉上只会产生一种冷漠的印象。结果我只得抛开它，去为十字军创作另一种音乐，而这种音乐，按照我们当今的观点，却可以反映得更好些。

我们还可以从一系列古典作曲家中找到相反的例子——从前认为音的组合是非旋律的，后来却成了优美旋律的例子。比如贝多芬创作的旋律，在当时是如此之新，以致许多同时代的人都说："这个聋老头听不到他写了些什么东西。"其实贝多芬倒是未卜先知，他的旋律在他死后一百年给我们提供多大的享受啊！瓦格纳、李斯特以及其他杰出的作曲家也都一样。因此，以前认为非旋律而被否定的东西，将来是可能成为卓越的旋律的。

扩充音乐还有一种可能性。要知道音阶不是一成不变的，我们现在用的音阶一般说是二百年前巴赫创始的。巴赫之前的音阶，尽管和现在有相似之处，可是就因为有这么点不同，运用它的可能性就没有这么大。

最近一个时期，音乐家们常常产生这样一种想法：难道不能把目前的音阶再向前发展一步吗？苏联学者奥戈列维茨在这方面下的功夫是有意义的，他提出一个八度不要一分为十二，而要一分为十七。他这种想法不是偶然的，而是对我们现在通用的音阶和东方各民族使用的某些音阶经过长期而且详细的研究之后得出来的。他一开始造了架簧片小风琴，后来又造了台钢琴，都是由十七个音组成一个八度的。并且为了使会弹钢琴的人比较容易学会这种新乐器，他采取了把每个黑键横断一分为二的做法。

现在还难以预测奥戈列维茨的发明能否流行起来，但是只要演奏一下他的乐器，就会肯定，他所使用的音的组合比我们用的十二音音阶要好得多。当然如果这种乐器一旦被采用，也不要设想它将会取代我们现在的钢琴，因为直到今天为钢琴写了多少好音乐，并且谁也不愿意丢开它们。我们可以让这两种乐器同时并存嘛，那时为旋律开辟的新天地不是就更大了吗？

所以我们不必发愁，唯恐有朝一日再也写不出新音乐，只能去重复那些以往写过的东西。要是我们考虑问题头脑总是这么直来直去，将来类似这样威胁我们的烦恼就更多啦。例如，太阳总

有一天要熄灭，地球总有一天要完蛋，还有太阳周围的星球，将来可能再不是什么行星，而是一些冰冷的坟墓等等。你想这是多么可怕呀！

你们为什么要为几亿年以后的事担心呢？你们应该懂得更好地喜爱今天的好音乐。那么究竟什么是今天的好音乐呢？不是那些今天一听就喜欢，可是到明天就不想听的流行歌曲，而是植根于古典作品和民歌的音乐。要是你再问，为什么古典音乐与民间音乐是今天的好音乐呢？我可以说，因为它们已经流传了几十年甚至几百年了，人们过去喜爱它们，现在照样喜爱它们。

原载《少先队》杂志1939年第7期
译自《普罗科菲耶夫资料、文献、回忆录》

谢苗·科特科

普罗科菲耶夫

以苏联的题材写一部歌剧可不是一项简单任务。这里出现的人物、感情和生活，一切都是新的，因此需要采用许多特殊的表现手法，这些手法对于古典歌剧来说，可能是不适合、甚至是格格不入的。如果认为连斯基的咏叹调或者伊戈尔王的咏叹调是柴科夫斯基与鲍罗金的歌剧的自然组成部分的话，那么，我们可以断言，不是那么灵巧的作曲家写的农村苏维埃主席的咏叹调，听众可能会感到莫名其妙的。同样，政委在拨电话号码时居然唱起宣叙调来，也一定会令人产生一种握手握到肩头上去的感觉。

我早就想写一部苏联歌剧了，可当我还没有从观点上解决应该如何去完成这项任务之前，是不会下决心去着手这一工作的。要找到适当的题材也不那么容易。那些庸俗而不自然的、呆板的或者毫无教育意义的；或者相反，过于教训人的题材是不值得采用的。我向往的是这么一批新人以及他们在新的环境中自然流露出来的热情、爱憎、欢乐与悲伤。

在这方面使我感兴趣的是瓦连津·卡塔耶夫的中篇小说《我是劳动人民的儿子》，其中综合着各种极其矛盾的因素：有青年人的爱，也有对旧世界代表人物的恨；有斗争的英雄主义，也有遭到伤害流下的眼泪；还有乌克兰幽默特有的趣味。卡塔耶夫笔下的人物是绝对活生生的，这是最主要之点。他们活跃在小说里，高兴、生气、欢笑——这正是我想表现的生活，因此我选定

卡塔耶夫的小说作为我写歌剧《谢苗·科特科》的蓝本。

听众到音乐厅来目的是听音乐。要是他到歌剧院来想的就不只是听音乐了，他还要看舞台上发生的一切。因此要让舞台动作一直进行下去，这一点很重要。舞台上静止的时刻是最危险的时刻，当然这可能对音乐很好，可是剧场里的观众却感到非常枯燥，因为他们的眼睛没有东西可看。我写这部歌剧时是考虑到舞台进行的，连一分钟也不让戏剧动作停顿下来。那么又是怎样对待咏叹调的呢？咏叹调的地位在歌剧中是最合法的：他既给作曲家以发展宽广旋律的可能性，又便于歌唱家表现自己的歌喉。可是如果全长五分钟的咏叹调（在舞台上五分钟就算很长的了！）舞台上除歌唱演员有时抬一抬这只手，有时抬一抬那只手以外，什么事情也不发生，又会怎么样呢？根据这个观点我把咏叹调分为两种类型：连斯基的咏叹调是属于第一类的例子，这段时间的确什么也没有发生；属于第二类的例子可以举塔吉亚娜写信的场面，这首咏叹调是如此长大，几乎占了整整一场。问题在于，尽管写信一场没有多少外在动作，可是戏剧性的情节却是非常充实的，因而我们的目光不可能离开舞台，也完全不会感到这首咏叹调太长。我希望我的歌剧咏叹调列入第二类。当然这比较困难，并且有时需要以带唱的场面来代替咏叹调，虽然这些唱本身不是咏叹调，然而却给歌唱提供了不少可能性。

合唱部分也是一样：当八十或者一百人合唱时什么情节也没有，这种舞台上的停滞状态我是害怕的。为了防止这种情况发生，我尽量把某个场面叠在合唱上面。由于这样的联合，舞台上的静态也就摆脱开了。

干宣叙调我是避而不用的，这是歌剧中最少趣味的因素。在比较富于表现力的场合我力求让宣叙调写得好唱些，我们可以称之为旋律化的宣叙调。在比较“事务性的”地方我又让它变成有节奏的说话声。歌剧中说话的传统是很古老的：莫扎特的咏叹调

与重唱中就经常夹杂说话的场面。然而我应该说明，歌唱中夹杂说话并不一定都很自如，因此我宁愿采取有节奏的说话，它有点类似非音调的宣叙调。在某种具体情况下，我又比较细致地注意歌唱与说话之间过渡得要自然。要是这方面做得成功的话，听众甚至尚未觉察其中的过渡，而过渡却已经完成了。

我认为旋律因素是音乐作品中最主要的组成部分之一，所以我特别注意《谢苗·科特科》的旋律方面。任何旋律都可能让人很快记住的，如果它的乐汇线条能使人联想起什么，如果这支旋律是根据早已存在的范例写出来的话。相反，要是这支旋律的乐汇线条全是新的，它们初听起来并不那么旋律化，那么这支旋律只有在听过几遍之后才能让人掌握。还有，如果一部歌剧中只有很少几个动机，可是其中每一个动机却又不断重复好几遍，听众就会记住它们并且可以把它们带回去。如果动机很多，听众接触一个丢一个，什么也记不住，那就只能舍丰富而取贫乏了。这样的例子可不少，比如：长期以来听众对瓦格纳的《众神的毁灭》一直有意见，认为这是无旋律的玩笑，其实旋律一个接一个，不是没有而是太多了。《叶甫根尼·奥涅金》首演之后，听众也只赏识格列敏的咏叹调与特里葵的分节歌……

尽管一部歌剧采用人们熟悉的旋律进行，并且多次加以重复，比采用新材料容易记忆，非常“占便宜”，可是我宁愿坚持反其道而行之，旋律要尽可能出新，而且数量要尽可能增多。要是这种音乐第一次听来较难接受，那么就让听众一而再、再而三地多去听几遍吧！当他们每次听过之后总会发现某些新的东西，比刚听第二次就说：“我已经都知道了，再不值得多听”要好得多。

题材是新的，生活是新的，因此用来表现这些题材与生活的手法也应该是新的。如果为了听众便于掌握歌剧中的新东西而提请他们注意某些有关事宜，那是不应该有什么抱怨的。

最后我想说明，斯坦尼斯拉夫斯基剧院的全体同志非常关心

和支持《谢苗·科特科》的上演，并且为作者体验生活和构思作品提供了一切方便。

原文写于1940年斯坦尼斯拉夫斯基剧院上演这部歌剧的前夕
译自《普罗科菲耶夫资料、文献、回忆录》

艺术家与战争

普罗科菲耶夫

1941年夏，我和妻子来到莫斯科近郊克拉托夫的一座别墅住了下来。在那里我正在写《灰姑娘》，这是列宁格勒基洛夫歌剧舞剧院预约的。6月22日，一个晴朗暖和的早晨，我正坐在写字台前，突然妻子惊惶不安地跑来问我，听说“德国人进攻我们了，正在轰炸城市”，不知是不是真的。这消息使我们茫然不知所措，我们决定去找离我们不远的谢尔盖·爱森斯坦。不错，这消息是确实的。1941年6月22日法西斯侵入苏联，全体苏联人民奋起保卫自己的祖国。每个人都要迅速为这一斗争作出贡献。作曲家们对发生的事件第一个反应自然是：创作雄壮的歌曲和进行曲，把它们直接拿到前线去唱。我写了两首歌曲与进行曲。这些日子我决定根据托尔斯泰的小说《战争与和平》构思写一部歌剧。这部小说是描写1812年俄罗斯人民同拿破仑大军作战，并把拿破仑军队赶出俄罗斯国土的，现在对谁都会感到特别亲切。我很清楚，应该把这些情节作为歌剧的依据，主要角色娜塔莎·罗斯托娃、安德列·保尔康斯基、彼埃尔·别祖霍夫、瓦西里·杰尼索夫的命运是同这场战争紧密相联的。艺术事务委员会对我的计划很感兴趣，并且就这部歌剧订了合同。

法西斯空军很快侵入莫斯科上空。我们的住地离莫斯科只有五十分钟的火车路程。当然这个别墅地带不是他们攻击的目标，但是夜里敌人的飞机经常在我们头上轰响，寻找目标的照明弹闪闪发亮。苏联的驱逐机也在这里出现。有时不知在什么地方掉

下一架满载炸弹的德国轰炸机，立即发出惊天动地的响声。探照灯一条条雪白明亮的光束划过夜空，它们和驱逐机打出的绿色信号弹，加上德寇放的照明“灯”，交织成一幅恐怖的图画。

一次，我到莫斯科去，艺术事务委员会通知我，决定把一批艺术工作者撤到高加索的纳尔奇克城。8月初，我们几位作曲家和莫斯科音乐学院的教授以及家属分乘四节车厢一道出发，三天之后我们来到纳尔奇克。这座小城建设在高加索山麓，有美丽的公园，可惜在前不久被法西斯破坏了。地平线上崛起的山脉，亲切地欢迎我们到来。这里为我们创造了必要的工作条件。在这里我写完了交响组曲《一九四一年》，它分三个乐章：《参战》、《夜》、《为了各民族的兄弟友谊》，反映几桩发生的事件。后来又以这首组曲为基础，为电影《乌克兰草原游击队》作了配乐，完成于1942年12月。在纳尔奇克我还写了歌剧《战争与和平》六个场景，其中可以看到小说中几个主要角色的和平生活，他们的欢笑和眼泪，心思和理想，绝望和痛苦。

地方行政机关对我们外来的作曲家小组（其中包括米亚斯科夫斯基、亚·亚历山大罗夫、沙波林等）非常重视。在卡巴尔达共和国首都纳尔奇克，保存着卡巴尔达各种民歌资料，有一本还是塔涅耶夫记录的。艺术委员会主席对我们说：“你们挑选吧，我们有出色的素材，可谁也没有用过，如果你们在纳尔奇克停留期间能把这些素材加工成作品，你们将成为卡巴尔达音乐的创始人。”事实就是这样，素材既原始又新颖，可在我们的创作中却很少采用。米亚斯科夫斯基很快完成了第二十三交响曲的草图。我的脑海里正构思一首弦乐四重奏。起初我想，如果把这些新颖而且很少为人们触及的东方民间音乐同最古典的形式弦乐四重奏结合起来，可能会得出有趣而意外的结果。可当我一经着手写作，又产生另一种想法：卡巴尔达，从欧洲音乐观点看，原始民歌除外，是个很不发达的地方。一旦我把四重奏写好了，在纳尔奇克

恐怕不会有人理解，也不会得到应有的评价。但是当我把这个疑问诉诸艺术委员会主席时，他真是个眼界开阔的人，立即安慰我说："写吧，你怎么感觉就怎么写吧；假如我们现在听不懂你的四重奏，我们今后一定会给以正确评价的。"

我想插一句话，自从法西斯闯入纳尔奇克时起，这个精明能干的人就参加了游击队，后来在一次袭击法西斯交通的战斗中牺牲了。

和我们一起到纳尔奇克的还有好几位艺术家与戏剧表演家，他们以涅米罗维奇-丹钦科为首，此外有卡恰洛夫、莫斯克文与克尼佩尔-契诃娃，后者虽已年迈，但仍不失一位大表演家的艺术魅力。（顺便提起，一次休息，克尼佩尔-契诃娃曾叫我和她们玩过牌，这是她同契诃夫经常玩的，我也懂契诃夫玩过的那种牌）音乐家们同戏剧表演家们在纳尔奇克剧院举行过好几次音乐会。我们还经常到医院去为红军伤病员演出，他们准备在恢复健康后重返前线。1941年秋，我们全体从纳尔奇克转移到格鲁吉亚的首都梯比里斯。我从前在梯比里斯呆过，可现在展现在面前的是许多新的高大建筑物，离古老的教会庭园不远，在库拉河畔的小山上，还修建了一个风景如画的独特的植物园。

战时梯比里斯文化生活开展得很好。剧院音乐厅吸引着许多听众。我曾到格鲁吉亚话剧院看过莎士比亚的《奥赛罗》，这是大师的手笔，尽管我听不懂格鲁吉亚语，留下的印象却是强烈的；我也曾到格里鲍耶多夫俄罗斯话剧院看过巴尔扎克的《后娘》与舍里丹的《诽谤的教育》；在歌剧院，除看过格鲁吉亚作曲家创作的歌剧外，还看过俄罗斯与西欧古典作家的歌剧。歌剧院的长处在于首次上演了不少新作。歌剧院每周都有交响音乐会。我记得的节目有：贝多芬的第九交响曲，柴科夫斯基的第五交响曲，斯克里亚宾的《狂喜之诗》，肖斯塔科维奇的第五、第七交响曲。在这里还首次上演了米亚斯科夫斯基的第二十二交响曲-叙

事诗，取得很大成功。我指挥演出过一次个人作品音乐会，节目中有舞剧《罗密欧与朱丽叶》的两个组曲，开过两场钢琴音乐晚会，还在电台演播一回。

在梯比里斯，我的主要工作是完成歌剧《战争与和平》。我写了俄罗斯人民的斗争，他们的苦难、愤怒、英勇，以及他们在击退1812年入侵俄罗斯的敌人中取得的胜利。塑造了俄罗斯统帅库图佐夫、游击队首领瓦西里·杰尼索夫、农民吉洪·谢尔巴蒂伊、“消灭过不少敌人”的女村长等人物。在具体写到上述各个角色的场景时，我特别强调在国难临头时他们的意识与性格所发生的深刻变化。歌剧的脚本是我和米拉·门德尔松（普罗科菲耶夫的妻子——译注）合编的。我们力求完整地保持托尔斯泰的风格与语言，在托尔斯泰原著对话不够用的地方，我们才根据原作的内容与作者赋予这些角色的性格作了某些补充。除托尔斯泰外，我们还翻阅过诗人——游击队员杰尼斯·达维多夫关于1812年的回忆录和有关1812年战争的历史书。在梯比里斯图书馆美妙的建筑里，我们研究了俄罗斯的文学、俚谚、俗语和1812年卫国战争时期流传下来的歌曲。歌剧音乐，除咏叹调与二重唱外，大量的是农民自卫军、士兵、哥萨克和游击队的合唱。全剧由五幕十一场构成。

在梯比里斯我完成了三乐章的第七钢琴奏鸣曲，这首奏鸣曲1938年开始着手，后来获斯大林奖金。

1942年5月，爱森斯坦邀我到阿拉木图去合作拍摄历史影片《伊凡雷帝》。同天才的爱森斯坦一道工作永远是愉快的。我5月底动身渡过里海，经过长途跋涉，于6月来到哈萨克斯坦的首都阿拉木图。这里属于中亚细亚，离中国不远。城市街道宽阔，鲜花盛开的树木分列两旁，有公园和美丽的歌剧院建筑，后者在山峦作为背景的衬托下显得更加壮观。这时中央电影制片厂正在这里拍摄电影，导演、剧作家、作曲家和录音师们都在为创作歌颂俄罗

斯人民历史的过去与英雄的现在的影片而紧张地友好合作。爱森斯坦准备拍《伊凡雷帝》。他先让我熟悉这部影片的剧本，然后和我一起通观全剧，再详细而形象地告诉我，他需要的是什么样的音乐。工作采取两种做法，一部分音乐要求在拍片前写出来，以便拍片时有所依据；一部分音乐，与此相反，需要在看过许多拍摄的材料之后再写，使它们更好地吻合有关镜头。每次我都把写好的音乐先演奏给爱森斯坦听，之后才录到胶带上。爱森斯坦，不仅是一位天才的导演，而且还是一位有趣的舞美大师。他自己为影片的每一个镜头作了图解，仔细地推敲着布景、服装、化妆的每一个细节。除《伊凡雷帝》外，我还为影片《科托夫斯基》写了音乐，科托夫斯基是1918年在乌克兰和德寇进行斗争的英雄。

还是住在梯比里斯期间，我就在《文化与艺术报》上看过巴维尔·安托科利斯基写的《一个无名孩子的叙事诗》。我决定拿这首诗为戏剧男高音、戏剧女高音、合唱队与管弦乐队写一部大合唱。大合唱的基本内容是激动人心地叙述这个孩子的命运：法西斯打死他的母亲和姐姐，使他失去幸福的童年；心灵备受创伤的孩子逐渐成长，立志为国建立功勋；正是这个孩子，在德寇撤离他亲爱的城市时，炸毁了法西斯指挥官乘坐的一辆小汽车。孩子的名字与前途，事后谁也不知道，可他那大胆的行为却传遍了后方和前线，鼓舞着大家奋勇向前。我想用音乐反映原诗中戏剧性的情节，使合唱获得强烈的戏剧性效果。我在写这部大合唱时，眼前总是浮现着被伤害的童年，残忍的敌人，不屈不挠的英雄气概与迎接光复胜利的种种情景。

在卡巴尔达写的那首四重奏，受到各方面的热烈欢迎，有的来自从中听到家乡歌调的卡巴尔达居民，也有的来自严肃的批评界人士，使我吸取了有益的经验。我想用哈萨克民间音乐素材写一部抒情喜歌剧，这些新鲜优美的素材一直吸引着我。我开始去熟悉哈萨克人民的艺术，听许多用哈萨克语唱的歌剧，看哈萨克话剧

院的演出。在阿拉木图，我为歌剧《战争与和平》配完器，把1940年根据舍里丹的《伴娘》写的抒情喜歌剧《修道院里订终身》作了修改，加进了新东西。列宁格勒基洛夫剧院同意上演这部歌剧。

1943年夏，基洛夫剧院邀我去乌拉尔的彼尔姆城，那时该剧院已经转移到这里并开始工作。彼尔姆城位于伏尔加河的主要支流卡马河岸的森林地带。我发现基洛夫剧院这个大单位竟被挤在该城歌剧院的一个角落里。要使布景适应这个规模不大的舞台，已经成为舞台美术设计师的一个难题，至于要那些来自列宁格勒剧院舞台的芭蕾舞演员“在这个鼻子尖上跳舞”，就更困难了。可是基洛夫剧院全体人员却以极大的兴趣甚至偏爱来克服这一切困难，同时彼尔姆居民也以同样的态度对待他们上演的每一台戏，对待这些戏的所有参加者。剧场经常客满，剧院门口每晚都可看到留连忘返的人群，因为他们没有买到票。在彼尔姆最受欢迎的新作是阿·哈恰图良的《加亚涅》，这是取材于亚美尼亚民间音乐与亚美尼亚现实生活题材写成的一部舞剧。

我到彼尔姆来是为了完成《灰姑娘》，这部作品自1941年夏搁下来以后一直没有动过。许多国家、许多民族都熟悉并且喜爱灰姑娘这个童话，它在阿法纳西耶夫编的俄罗斯童话集里叫《黑姑娘玛莎》。舞剧的脚本是最有经验的脚本作者尼古拉·沃尔科夫写的。

我在写《灰姑娘》的同时，为大合唱《一个无名孩子的叙事曲》配完器，还创作了一首四乐章的长笛奏鸣曲。我早就对长笛这乐器感兴趣了，并且我认为音乐文献中长笛用得太少。我想让这首奏鸣曲奏出明亮晶莹而典雅的音乐。

我还根据自己的歌剧《谢苗·科特科》创作了一部交响组曲，内容是反映1919年他在乌克兰土地上同德寇进行的斗争，全曲由八个乐章组成。我从歌剧中选择材料的出发点是：既考虑到

音乐要好，又考虑到要同今天我们和德寇的斗争紧密配合。组曲叙述乌克兰一个村庄；它的劳动生活，嘹亮歌声；青年人在南方温暖的夜晚前来约会的樱桃园；德寇的入侵破坏了这个村庄的和平生活，使它变得恐怖起来；凶残的德寇抢劫财物，镇压群众，杀人放火；游击队员埋葬着阵亡战士的尸体；但该村庄并没有在敌人面前屈服，而是同他们进行着不可调和的斗争。最后一乐章《我们又回来了》，叙述这个村庄终于摆脱了德寇铁蹄的蹂躏，重新获得了自由。

1943年秋，我从彼尔姆回到莫斯科。战争年代我曾到过高加索、中亚细亚、西伯利亚和乌拉尔的许多城市，到处都可以看到人们怀着一个共同心愿，就是为战胜敌人贡献出自己的一切。

在莫斯科音乐季期间，上演了组曲《谢苗·科特科》、大合唱《一个无名孩子的叙事曲》、长笛奏鸣曲、还有在阿拉木图与彼尔姆时写的《灰姑娘》钢琴曲集。当时这本集子才有十三首小曲，按原计划总共是要写到二十首的。莫斯科大剧院开始分析《灰姑娘》，预计1944年秋首次上演。罗斯季斯拉夫·查哈罗夫排舞，尤利·法耶尔指挥，彼得·维利亚姆斯设计舞美。

提起长笛奏鸣曲，小提琴家们对它都很感兴趣，不久我就同我们最优秀的小提琴家达维德·奥伊斯特拉赫一道把它改为小提琴奏鸣曲。这项工作并不困难，因为，长笛部分显然是可以适用于小提琴技巧的。长笛部分改动量不大，主要是标弓法(bowing)。钢琴部分可以不动。

顺便我又转而为小交响乐队写了一首儿童组曲，取材于我的儿童钢琴小曲集，作品第六十三号，由七段组成：第一段叫《早晨》，倒数第二段叫《黄昏》，我把整个组曲叫《夏日》。

为了庆祝五一节，米亚斯科夫斯基、格里埃尔和我为铜管乐队写了几首进行曲，由彼特洛夫少校指挥，通过电台播出。

现在我正在写三乐章的第八钢琴奏鸣曲，抒情性将是它的主

要特点。在写第八奏鸣曲的同时，我还要写《罗密欧与朱丽叶》第三组曲，由六个乐章组成：1.罗密欧在喷泉旁，2.在维洛那广场（后来改名清晨舞曲——译注），3.朱丽叶，4.乳母，5.奥巴达（Aubada）（后来改名清晨小夜曲——译注），6.朱丽叶之死。写完这部组曲之后，我就动手写第五交响曲，主题材料已经准备就绪。

译自《普罗科菲耶夫资料、文献、回忆录》

人类勇敢精神赞

普罗科菲耶夫

我把不久前完成的几部音乐作品献给了伟大的十月革命三十周年。其中之一——为乐队写的节日音诗《三十周年》——已经在这一季度第一个交响音乐会上演过。第二个——根据多尔玛托夫斯基的诗写成的大合唱《繁荣吧，强大的祖国》——即将上演。

刚刚完成的无伴奏小提琴奏鸣曲，由于它的体裁特征以及其中发展了俄罗斯主题，和这个节日情绪也是吻合的。我现在明确提出，把它交给几位青年小提琴家去齐奏，是某音乐学校的学生也可以。

列宁格勒爱乐乐团曾在姆拉文斯基指挥下演出了我的新交响曲——第六交响曲，这次出色的演出使我非常满意。我在从事这部交响曲写作时，力图表达的是我对人类精神力量的颂扬，这种力量在我们这个时代、在我们国家表现得如此鲜明突出。

我想根据使我深受感动的小说《真正的人》（Б．波列伏依著）写成一部新的歌剧，也是为了献给苏维埃人及其勇敢精神的。这部小说是最近一个时期给我留下最强烈印象的文学作品。我认为作者的成功之处就在于：对主要角色作了深刻的心理刻画，同时也描写了小说中其他各式各样的人物。我将在新的一年里投入这部歌剧音乐的创作。

这就是我献给母亲祖国的一份薄礼，这就是我未来的创作计划。

原载《莫斯科晚报》1947年10月30日

译自《普罗科菲耶夫资料、文献、回忆录》

论自己的音乐创造

普罗科菲耶夫

举凡伟大的音乐巨匠们所创造出的那种力量和生命力，就在于他们的作品是永远为人民所理解而又觉得亲近的。这些作曲家并不把自己关闭在创造实验室里，他们是和人民相联系着的，他们吸收人民的影响，并为人民创造。

这就是全世界古典音乐的进步的与民主的传统。

可是同时，近几十年来的西方艺术，却在音乐中产生了一种完全另样的原则，宣传对于“纯”形式和技术的手法的崇拜。结果就使得音乐语言异常地衰弱下去，失掉了它的朴素性、明朗性与和谐性。

人民这广大的听众，是不接受这种音乐的，因为这种音乐（不管作曲家的喜恶怎样），是远离开人民的心的。

千百万平凡的人，都不能理解形式主义的巧妙花样。作这样一个结论，在我觉得是很不容易的。正象大家所讲的，我本人的过错，就是允许在自己的创作里犯了形式主义的错误。

形式主义的成分，还是我早期音乐的特点。这种传染，显然是因为和某些西方的潮流接触而发生的。可是自从苏联的听众批评了肖斯塔科维奇的歌剧（《姆钦斯克县的马克白夫人》）中的形式主义的错误之后，我曾经多次地想过我自己的音乐创作方法，并且得出了一个结论：就是我所走的道路是不正确的。结果我就去寻求一种更明显的、更内在的、更充实的语言。在我后来的《亚历山大·涅夫斯基》（《Александр невский》）、《干杯》

(《Здравица》)、《罗密欧与朱丽叶》(《Ромео и джульетта》)及第五交响曲等作品中，我尽力地想摆脱形式主义的成分，我觉得在某种程度上我是成功了。至于形式主义存在于我的某些作品中，那是因为我自我满足和没有清楚地意识到这是我们的人民所不需要的东西。

关于旋律的重要性的问题，我从没有怀疑过。我非常喜欢旋律，认为它是音乐中最重要的成分，并且好多年来我都在自己的作品中努力去改进它的素质。但是要想找一个甚至为最平凡的听众所了解而同时又是独创的旋律——那在作曲家是一件很困难的事。在这儿，就有很多危险性在等待着他：他可能堕入琐碎平凡，或是堕入庸俗低劣，或者就是重复他过去已经创造过的东西。在这种情形之下，写比较复杂的旋律，倒反而容易些。但也常有这样的情形，就是一个作曲家长久地在想着自己的旋律，修改它，而没有注意到他已使得这个旋律变得过分的修饰和复杂化了，并且还离开了观念语言的明朗性与朴素性。不用说，在工作的过程中，我也曾掉进过这个陷阱。

为了使得旋律朴素，同时又不致使得旋律变成低廉的、甜腻的和模仿的东西，这时作曲家就应该特别仔细。但这种话讲起来很容易，做起来却很难，因此我将把我所有的一切努力都用到这一方面去，好使得这些话不只是一个处方，而要实际上把它们在我此后的作品中实现出来。

至于常与形式主义有着密切关联的无调性(Atonality)，无疑问我是要负责的，但我应该说明，就是我很早就有一种对于有调性的音乐(Tonal music)的挚爱。特别是当我清楚地感觉到：把音乐大厦建立在主音上，就是建立在牢固的基础上；若把大厦建立在无主音上，那就等于是建立在沙漠上。除此之外，有调性的与自然音体系的音乐(Tonal and diatonic music)，比无调性的与变音体系的音乐(Atonal and chromatic music)

具有着更多的可能性，这种情形特别从勋伯格（Schonberg）[1]及其追崇者们所走的那条歧途上更明显地看得出。在我近年来的某些作品中，可以找到某些个别无调性的地方。我用这种方法，并不是因为对它有什么特别的同情，主要地还是为了要造成对比和想显出有调性的部分的原故。

在歌剧的创造中，大家时常非难我，说我重视宣叙调（Recitative）而轻视歌咏调（Cantilena）。我很喜欢这样的舞台，我认为每一个到歌剧院去看戏的人，都有权要求能得到这类的印象，就是它们不只是供耳朵听的，还应该是供眼睛看的（否则他用不着到歌剧院去，而到音乐会去好了）。但是舞台上的每一个动作，多半都是与宣叙调有关的，而歌咏调，在舞台上，就某种程度讲都是无动作的。我记得看瓦格纳（Wagner）的某些歌剧，当看到长达一小时的整整一幕中没有一个人移动一下时，我觉得很难受。也许，正是对于这种无动作的畏惧心，使得我不会长时间地停留在歌咏调上。

我曾竭力地考虑过这个问题，并且得出了这样的结论：在每一个歌剧的台词中，有些地方必须要用宣叙调，有些地方必须要用歌咏调；但其中也有这样的部分——并且这些部分常占着很大的比重——作曲家可以按照自己的愿望去解释它——或者是宣叙的，或者是歌咏的。我们就拿柴科夫斯基的歌剧《叶甫根尼·奥涅金》中的塔吉亚娜（Татьяна）写信的一段来做例子吧：假如大部分用宣叙调来写那并不难，但是柴科夫斯基却把自己的音乐语言用到歌咏调一方面去，因此整个的信就变成一支长的歌诵曲。它还另有一个优点，就是它和舞台上的动作是同时表演的，因此它不仅提供耳朵以粮食，同时还提供眼睛以粮食。因

---

① 勋伯格（Arnold Schonberg，1874—1951）奥国的作曲家，提倡无调性的原则。——译注

此，我想当我根据苏联作家波里斯·波列伏伊的小说《真正的人》的现代题材来写我的新歌剧时，我就打算向这一方面努力。

联共（布）党中央委员会关于音乐的决议，我认为是一个表现了人民要求的文件，其中特别重要的，是指出了对于复调音乐的要求，尤其是合唱与重唱歌曲中的。这对于作曲家是一个有趣味的课题，也可给听众以很大的满足。我想在那个歌剧中应用三重唱、二重唱和按对位法发展成的合唱，为了这些歌曲，我要利用北方俄罗斯民歌中的最有趣的记录。明朗的旋律和尽可能采用朴素的和谐的语言——这都是我在这个歌剧中所企求的另一些要素。

我将要探求出我们所有人民所能了解而又感到亲近的那种明朗的音乐语言。

葆荃译自《苏联音乐问题》，新音乐社编辑，
文光书店印行。1949年10月上海初版

回　忆　录

回忆普罗科菲耶夫

P.格里埃尔

我和普罗科菲耶夫初次见面是在1902年夏天。由С.И.塔涅耶夫介绍，我来到普罗科菲耶夫的住处松佐夫卡——叶卡捷琳诺斯拉夫省的一个宽阔地带，未来作曲家的父亲是该地的主管人。我是为了负责这个十一岁的谢辽莎·普罗科菲耶夫的音乐教育来的。

玛丽亚·格里戈利耶芙娜·普罗科菲耶娃不久前曾携其子到莫斯科去找过塔涅耶夫。谢辽莎给谢尔盖·伊凡诺维奇演奏了自己写的几首小品，使他非常高兴。塔涅耶夫当即称许这位少年音乐家的显著天才，建议他母亲让孩子开始正规而系统地学习和声与作曲理论基础。这个建议被采纳了。于是，经过М.Г.普罗科菲耶娃和С.И.塔涅耶夫的磋商，我受聘到松佐夫卡给谢辽莎授课一个夏季。

早在莫斯科音乐学院二年级时，我就开始教过一些和声课了。我有机会教过音乐院的后进学生，有时也帮他们做过一些基本练习，因此我是具有某些教学经验的。

С.И.塔涅耶夫在音乐学院对我们一直享有崇高的、无可争议的威望，即使他在班上结束课程之后，仍然在我们记忆中留下深刻的印象。正象谢尔盖·伊凡诺维奇给学生上课时经常引用柴科夫斯基的话说“彼得·伊里奇说……”一样，我们这些塔涅耶夫的学生也总是维护自己老师的威信说：“谢尔盖·伊凡诺维奇说……”

这样，我于1902年夏初携带简单行装，包括一厚叠乐谱和一

把小提琴在格里希诺小火车站下了车，这里离开我上车的城市巴赫穆特并没有多远。从松佐夫卡派来的两套马车在等待着我。一路两旁是肥沃的黑土地带和盛开着花的草原。到松佐夫卡全程二十五公里旅途，我毫不厌倦地留连着乌克兰自然风光色彩斑斓的美丽图画。

终于，在远方的小山岗上出现了一座不大的地主花园，周围是郁郁葱葱的小花圃，有宫廷式的建筑，还有不少谷仓……

从见面第一分钟起，我就觉得好象在亲人的家里一样。玛丽亚·格里戈利耶芙娜——一位长着美丽而智慧的眼睛的高个子女人——非常健谈，她可以在自己的周围造成一种既纯朴而又知心的气氛。她热爱她唯一的儿子并引以为荣，可这种爱从未陷于盲目宠爱的境地。她异常明确地意识到自己所负教育儿子的责任，对孩子是严格的，有要求的。

我和谢辽莎很快就建立了一种普通的、友谊的关系。这孩子给我的第一个印象是，温柔可亲，对父母毕恭毕敬。在进一步接近以后，我感觉到他在劳动上有顽强的性格与意志，在工作上则有很强的自尊心。

他们为我安排了一个不大的整洁的房间，窗口对着花园。靠近窗子丁香花正含苞怒放，稍远处可以看到花坛、果树、打扫得干干净净的小径。我可以在自己的房间里安安静静地有效地工作。的确，这个夏天我完成了很多工作。我到松佐夫卡没有几天就发现普罗科菲耶夫家的生活有个固定和合理的安排。大家清早起身。早餐前我们到离家不远的小河里去洗个澡。十点到十一点谢辽莎跟我学习，然后跟他父亲上俄文课和算术课。算术课之后再跟母亲学法文和德文。我上完课空余的时间一直在自己的房间里工作。

午饭后是散步、消遣、玩耍的时间。谢辽莎对骑马、打克罗凯特球、踩高跷、下象棋都很感兴趣。我们经常沿着附近的田野

长时间地散步。他很喜欢花，懂得许多植物的名称以及它们的特征。

记得我们交谈的话题多半是音乐问题，甚至是音乐技术问题。谢辽莎那时已经意识到自己是个专业音乐家了，并且自觉培养自己的作曲兴趣。他往往以一个孩子难以设想的深入事物本质的精神思考着曲式、和声等问题。他很喜欢听我讲塔涅耶夫的故事。

我们的和声课进行得很有成效。他从自己的母亲——钢琴爱好者那里获得了初步的音乐知识，博览音乐群书，视谱流利，不怕难度。绝对音高的听觉与非凡的记忆、出色的和声感觉、丰富的艺术想象——所有这些天资帮助他毫无困难地掌握着各种作曲理论。谢辽莎熟悉许多各式各样的音乐作品，不仅是钢琴作品，还有交响音乐和声乐作品。并且不仅仅是熟悉而已，他对这些作品都有自己独到的见解，这是建立在他正确理解它们的内容与形式的基础上的。

大家知道，当他十岁时，已经是两部歌剧——《巨人》与《在荒岛上》（脚本也是自己写的）以及一系列不大的钢琴小品的作者了。我认为必须首先把他从当时极端混乱的和声观念方面引向正轨，教他正确的声部进行和曲式方面的基本知识。谢辽莎很容易掌握住这一切，表现出极大的兴趣和艺术思维上的独立性。我布置给他的和声作业——主要根据阿连斯基的教本——他很愿意做。他抱着创作的欲望来做每一次作业，有时甚至作出自己大胆而有趣的抉择。

我和他弹了许多四手联弹——海顿、莫扎特、贝多芬、柴科夫斯基的作品。谢辽莎学习孜孜不倦。他演奏古典作品时，总要弄清楚它们的形式，划出它们的基本主题和展开手法上的特点。间或他也向我提出有关配器方面的一些问题。

我们在钢琴旁一坐就是几个钟头。我经常即兴演奏，从而引起谢辽莎即兴演奏的兴趣。我不时给他讲授在钢琴上作即兴演奏

的意义，我认为这对于发展未来作曲家的艺术想象力是很重要的。正是这样，当我还来不及从钢琴旁站起来时，谢辽莎就急于接着坐下去开始即兴演奏了。

他在钢琴上以很大的自由与自信演奏着，可是他的技巧还达不到要求。演奏显得不正规，手也有不正确的地方。他那长长的手指似乎很不灵。有时他也能把足够复杂的经过句弹下来，但有时却又弹不好一个简单的音阶，或是并不难的分解和弦。

当时我在钢琴演奏方面懂得也很少，可我明白，谢辽莎所以很多地方做不到是由于手型不对。他的演奏在技术上粗枝大叶，不准确，不注意句逗上应有的完整性。因此当他弹奏音阶、练习曲和小品时，我尽量帮助他掌握钢琴演奏技术。必须说明，谢辽莎很直率，对某些钢琴演奏技法并不都同意我的意见。有时他不无狡黠地要我给他弹奏练习曲或奏鸣曲中艰难之处，往往弄得我陷入困窘的境地。

这时我特别感到遗憾，我没有真正掌握钢琴演奏技巧（我不过在基辅音乐院钢琴必修班上学了几年而已）。应该承认，这是我毕生痛感自己在音乐教育方面留下来的缺陷。我从不妒忌任何人，如果作曲家能掌握真正的钢琴演奏技巧，这我是羡慕的。的确，我能在舍夫奇克和格尔日玛利这样著名的老师指导下学习小提琴，可以学到很多东西。我拉过许多四重奏，参加过乐队——所有这些对作曲当然非常重要，但是作为一个作曲家，小提琴仍然是无法代替钢琴的。

所以我想方设法帮助谢辽莎学好钢琴，也为我自己的钢琴知识不完善而发愁。

当然，谢辽莎很幸运，他后来能到安娜·叶西波娃（1851—1914）这样杰出的钢琴家与教育家班上去学习。众所周知，就是她也不是一下子就把他的手型纠正过来的，头几年在这位教育大师与青年学生之间还曾不止一次地发生过尖锐的冲突。一次叶西

波娃在盛怒之下骂他："要么按照规矩弹，要么从我的班上滚出去！"这是普罗科菲耶夫后来告诉我的。

谢辽莎的父母是真正有教养的人。家里有很多书，订了不少首都报刊杂志。玛丽亚·格里戈利耶芙娜对莫斯科与彼得堡的戏剧生活和音乐生活很感兴趣，每年从莫斯科带回大量乐谱，玛丽亚·格里戈利耶芙娜自己经常弹它们，事后就把它们交给谢辽莎了。

他的父亲——谢尔盖·阿列克塞维奇每天大部分时间不在家，为了亲自察看地里的农活，在领地上四处巡视。他是个非常矜持、外表严肃而沉默寡言的人，但他对谢辽莎却很慈祥。显然，他理解儿子异乎寻常的才干，对他抱有很大的希望。他象谢辽莎的母亲一样，对孩子的学业要求很严，并要他严格遵守劳动秩序和劳动纪律。

礼拜天我们有时备上马车，全家到距松佐夫卡二、三十公里路程的邻近庄园去作客。间或也骑马漫游。在松佐夫卡有很出色的马。

一次骑马漫游时发生了一件不愉快的事，我骑的那匹"鸽子"突然受惊把我从坐鞍上摔了下来。我这么一"腾空飞跃"又惊动了玛丽亚·格里戈利耶芙娜的坐骑，那马吓得飞跑，我的"鸽子"则从旁发出一声长啸急驰而去。幸好，一切平安无事。玛丽亚·格里戈利耶芙娜不但能够驾驭自己的坐骑，还抓到了"鸽子"脱缰的马勒呢。当她牵着马朝我走来，我已经站起来了，我摸摸自己，意外地发现一切安然无恙。可我得承认，自从那次以后，大多数骑马漫游我都没有参加。

普罗科菲耶夫家每逢夏天人特别多，常常是亲朋满座。我记得那年夏天，女主人的妹妹塔吉亚娜·格里戈利耶芙娜从彼得堡来到松佐夫卡就常住在这里。"姨妈塔尼亚"，谢辽莎这样称呼她。她是个迷人的、乐天的青年妇女，具有丰富的想象力和机智谋算。她曾多次参加过我们的骑马漫游，我和她经常一道骑马到安德列耶

夫卡去寄信。日后，当谢辽莎到彼得堡读书时，有一段时间就住在姨妈塔尼亚家里。

普罗科菲耶夫家宽敞的房间总是打扫得干干净净，整理得井井有条。饭菜简单朴素，很开胃口，自己做的食品总是那么新鲜。玛丽亚·格里戈利耶芙娜每天都和女厨师商议，并交待她次日的确切任务。女主人一双细心操劳的、有要求的、持家有方的眼睛指挥着家里的一切。全家上下没有一点老爷习气。谢辽莎和农家的孩子友好相处，他们一道做各式各样的玩耍和游戏，连我们散步也不能没有他们。

谢辽莎和他近村的一位朋友科尔卡的一段对话不知怎么一直不能忘怀："什么叫医生？"——谢辽莎问。"就是那些胡说八道的家伙。"——科尔卡答。

我们许多良好的、愉快的时刻都是和乡下这些孩童们一起度过的。我们很喜欢沿着附近的村庄散步。晚上我们还可以听到乌克兰歌曲的美妙和声，这是来自田野里荷锄而归的农民们的歌唱。我想，这些童年时代的景象一定会深深印入这个对一切美的东西特别敏感的孩子的心灵。毫无疑问，它们对他在艺术上的发展和形成自己的创作意识是有补益的，并且这些童年时代的音乐印象使这位作曲家对民间音乐语言获得如此深刻的感受，以致在他漫长的创作道路上写的许多作品中都有所表现，并且非常鲜明。

早在当初他写的钢琴《小歌集》中，就有不少地方可以听到民间歌曲的进行。我认为这有重大的意义，并努力指引他去关注民间歌曲。谢辽莎特别乐意浏览的乐谱中就包括巴拉基列夫、里姆斯基-科萨科夫、里亚多夫等人编的俄罗斯民歌集。

在教谢辽莎学和声的同时，我们俩曾多次谈论到基本曲式问题和配器问题。我还通过古典奏鸣曲的范例向他阐明奏鸣曲式的结构原则。谢辽莎非常渴慕音乐，创作欲望很强，各个领域都想大胆涉猎，因而很快就开始创作钢琴奏鸣曲了。我认为没有必要

去抑制他的热情，倒往往觉得他这种驰骋于自由创作的广阔天地的意向是应该允许的。他写奏鸣曲未必成功，可是这些尝试是有用的，失败是成功之母嘛。

就这样，谢辽莎在我的指导下一个夏天就写了两首钢琴奏鸣曲。我记得，尽管这些作品技术上不够完善，思想上不够成熟，但仍然有不少篇页表现得既生动又大胆。那时他已具有很好的能力来创造形象化和性格化的旋律，并且力求避免“一般化”和那些陈腔滥调了。

谢辽莎把自己对待音乐、对待作曲的严肃而几乎是专业的态度，和他各方面流露出来的纯粹的儿童趣味与儿童习惯融于一体。例如，他很爱玩洋娃娃，甚至一直玩到十四岁。他还喜欢为洋娃娃盖房子，甚至和他的小朋友们组织过一次锡兵大会战。

谢辽莎很爱他的母亲，和她在一起总是那么温顺体贴。一次在克罗凯特球场上的情景我记得十分清楚：谢辽莎的木棒意外地把球打中了玛丽亚·格里戈利耶芙娜的脚，他又是伤心地流泪，又是哀求母亲给以宽恕……

夏末我收拾行装打道回莫斯科。在松佐夫卡度过的这些时日，对我颇有好处。我写了很多东西。我和谢辽莎交上了朋友。那年冬天我又给他布置了作业，他答应把自己取得的成绩写信告诉我。我也给玛丽亚·格里戈利耶芙娜捎了话，明年夏天我再去作客。

谢辽莎和玛丽亚·格里戈利耶芙娜给我寄到莫斯科的许多信还保存着。我想这些信不仅今后写普罗科菲耶夫的传记有用，就是对珍视这位杰出的音乐家的任何人都是有意义的。从这些信件里我们可以看到这孩子有个坚定的信念，他的神圣目的就是要当一位作曲家。他母亲的信说明同一个主题，就是要创造一切条件使谢辽莎能够成为一位优秀的作曲家和钢琴家。

必须指出，玛丽亚·格里戈利耶芙娜在这方面是位罕见的母

亲。她相信自己作曲家儿子的创造力，尽一切可能使他的天才在最良好的条件下获得发展。

普罗科菲耶夫把他母亲在自己创作经历中所起的巨大作用永远铭刻在心头，毕生保持着对她崇高的爱，忠实于她的遗训。她教他从小养成爱劳动，爱创作，有秩序地分配自己的时间等习惯。而这些善于工作的优点，恰恰从各方面促使这位作曲家具有如此卓越的生产效率，以致运用全部音乐艺术的体裁创作了这么多杰出的作品。

1902年9月底，我收到谢辽莎和玛丽亚·格里戈利耶芙娜寄来的信件如下：

最尊敬的列因戈尔德·莫里采维奇！

非常感谢您来信庆贺我的命名日。久威尔努的练习曲已经练完，几乎没有从中学到什么东西。贝多芬奏鸣曲的第一乐章也已弹熟，其余几个乐章正在接着练。我还为爸爸的命名日写了一首歌（第一集中的第七首）。

您走后我们仅仅骑马漫游过一回，去的人有爸爸、妈妈、伊凡·安东诺维奇（骑“鸽子”）、伊凡·库奇尔、百人长和我。这次我们看到一座被烧毁的小草棚，里面还长眠着一个更夫。

爱您和尊敬您的谢辽莎

玛丽亚·格里戈利耶芙娜的信也写在同一信笺上：

……接到您的信知道您到国外去了一趟，感到非常高兴。今天又收到您寄来的书，衷心感谢您为我们奔波。我已在谢辽莎的命名日把书给了他，他对这些书很感兴趣……

我们这里天气比较凉，经常下雨，大都在家生炉子，很

少外出散步。多想见到太阳啊！命名日过后要到苏胡姆去。在那个长满蔷薇花与各种鲜果的天地里度过两星期。

谢辽莎现在练琴很用功，手指支撑得也比较好。每天准时做一道题。其余的作业有待于他按部就班去完成。

谢尔盖·阿列克塞维奇感谢您的祝贺并向您致敬。Mlle（法国家庭女教师——译注）也向您致敬。谢辽莎自己还写了几个字。您如果在莫斯科，望抽空给我们写信。祝您一切顺利。

玛丽亚·普罗科菲耶娃

1902年9月24日

1902/1903年的冬天，我继续给谢辽莎函授。他准时地把写好的小品与和声作业寄给我看。下面是这段时间他写来的信件之一：

最尊敬的列因戈尔德·莫里采维奇！

寄上未作完的阿连斯基习题的号码，请您告诉我应该作哪些。另外把我这一周作好的习题按印刷品邮件寄上，请给予指正。

我还写了一首小歌，现在正在配器。

我们这里天气很不好，既不能乘车，也不能乘雪橇，道路泥泞难走，不是雨，就是雪。

爸爸向您致敬。

爱您和尊敬您的谢辽莎·普罗科菲耶夫

1903年2月2日

下面的信清楚地告诉我们，谢辽莎并不局限于做阿连斯基的习题和写点小歌，他还想写小提琴奏鸣曲。普罗科菲耶夫力求使自

己的工作提前数月或数年做好计划这样一种特殊的创作方法早在儿童时代就表现出来了。

最尊敬的列因戈尔德·莫里采维奇！

祝贺您愉快地度过即将来临的节日。

谢谢您寄给我邮票，送得这么多，以致数不胜数，连分类都不大可能。其中有些外国邮票，如来自墨西哥、印度、加拿大、新西兰、锡兰以及其他各地的，至今我一直没见过。我要把您置于最前列的第一把交椅，您答应吧！

妈妈回来的时候，我刚写完小提琴奏鸣曲，虽然第一乐章是c小调，可终曲却是C大调。即Presto（急板）并未出现在小调上。柴科夫斯基第二交响曲同样是c小调开始，C大调结束的。

我还写了一首小歌（第二集中的第二首）。

我很喜欢音乐听写，现在也觉得比较容易了。

爸爸、妈妈和 Mademoiselle 向您致敬并祝您节日好。

我接受您的意见，四月份不做习题，多搞些创作。

爱您的谢辽莎·普罗科菲耶夫

早先我曾收到玛丽亚·格里戈利耶芙娜一封来信，要我帮谢辽莎选几本乐谱并委托尤根松商行寄给她们。这封信还要我寄一本拉杜欣的音乐听写集给她。根据预先为谢辽莎准备的乐谱判断，他当时可能弹到斯特罗勃尔与车尔尼第Ⅳ级程度。

五月初我又去过一趟松佐夫卡。在我动身前不久他又来过一封信：

最尊敬的列因戈尔德·莫里采维奇！

昨天我收到您一封信，赶紧给您回信。三本车尔尼已弹

完，妈妈带回来的那两本还没开始弹，可能在您来到之前都不会开始。

我的小提琴奏鸣曲的小提琴钢琴总谱已抄完。小提琴分谱一定在您来之前抄好。

我已经写完第二本歌集的全部七首歌，并为其中的两首写了配器。迫切地等待您来松佐夫卡。这里天气很好，我们经常骑马漫游。

请您写信告诉我，何时乘什么车从莫斯科出发，如果没有什么困难，那就按时在格里希诺车站见面。

4月18日已改用新火车时刻表了，但我们这里没有。

拥抱您。

妈妈、爸爸和M-lle向您问候。

爱您的谢辽莎

这年冬天谢辽莎已经长得又高又大，身体也结实多了。见到我很高兴，马上想了解莫斯科与彼得堡的音乐新闻。他把自己的全部新作品都演奏给我听，并要我谈谈最近的工作。我非常高兴地看到，他的创作热情不仅没有丝毫减退，而且还越来越旺盛。经过这一年，他的创作视野扩大多了，他的知识与专业修养同样大有长进。他的和声成绩很显著，内在和声听觉也更细致更准确了。

普罗科菲耶夫一家待我如同亲人一般。我仍然住在那个房间里，我们重新开始愉快地散步，在克罗凯特球场打球，晚上在琴上弹着玩。我和谢辽莎研究他的小提琴奏鸣曲（我拉小提琴，作者弹钢琴）。通过几天排练我们在家庭音乐会上演奏了这首奏鸣曲。现在这首音乐回忆不起来了，只记得这首奏鸣曲受到“听众”热烈欢迎，作者多次鞠躬致谢。还有一点我是清楚的，这首奏鸣曲中的一个主题后来被普罗科菲耶夫用到他的大提琴叙事曲（作品第15号）中去了。

同年夏天谢辽莎为自己的交响曲进行配器。当然，这是一次大胆尝试，可我始终认为，不能对这位青年作曲家泼冷水。这首交响曲，或者确切地说，这首序曲，是用G大调写的。谢辽莎很喜欢写总谱，他很快就掌握了配器的所有法则，并且善于正确地发挥乐队各种乐器的性能。

谢辽莎同样以兴奋的心情从事歌剧《瘟疫流行时的宴会》（普希金原著）的创作工作。他想创作一部拥有发展型咏叹调与合唱等形式的“真正的”歌剧。

普罗科菲耶夫早期创作经验中有不少东西属于理智的产物，“是想出来的”。我当时就认为，他的交响曲、歌剧、小歌曲中有某种干巴巴的东西，音乐有时不够热，不够抒情。我给他上课时，总想引导他去直接表现感情。有时他做到了，当然，这些作品就比较成功。

记得这个夏天全家不止一次地谈到谢辽莎今后的教育问题。是让他上八年制文科中学还是去读音乐院；上哪个音乐院——是莫斯科音乐院还是彼得堡音乐院？莫斯科有塔涅耶夫，彼得堡有里姆斯基-科萨科夫。谢辽莎和谢尔盖·伊凡诺维奇的初交记忆犹新，我给谢辽莎上课时也经常谈到塔涅耶夫，他从我这里知道许多有关莫斯科学派首领们卓越的创作个性的情况。

因此决定，为了准备进音乐院，谢辽莎要到莫斯科去一趟。于是，1903—1904年冬，谢辽莎和母亲住到莫斯科来继续跟我学。这段时间，我和他曾多次到塔涅耶夫那里作客。他对这位青年音乐家很感兴趣，听了他的作品，向他提了意见。我教谢辽莎严格的体裁赋格曲，他广泛熟悉音乐名著，上剧院，听交响音乐会。而且他还参加了В.И.萨福诺夫(1852—1918,俄罗斯指挥家、钢琴家与教育家，1889—1905年任莫斯科音乐院院长——译注）指挥下演奏的我的第一交响曲。有意思的是，当1904年在莫斯科音乐院大厅演完这部交响曲之后，他走来对我说：“大管演奏者

把第一乐章第二主题的音吹错了……”

1904年初，玛丽亚·格里戈利耶芙娜带谢辽莎到彼得堡去见格拉祖诺夫。显然，根据他的意见决定，谢辽莎将进彼得堡音乐院。事实正是这样，谢辽莎于同年荣幸地考取了彼得堡音乐院，成了H.A.里姆斯基-科萨科夫和里亚多夫的学生。

我想，所有这一切他们是征得C.И.塔涅耶夫同意的，他一直对普罗科菲耶夫深表好感，并且非常关注他的创作发展。

很可能，所以最后选定彼得堡，是由于谢辽莎亲爱的“姨妈塔尼亚”——塔吉亚娜·格里戈利耶芙娜住在那里的缘故。

只要我去彼得堡，当然，总要去看谢辽莎和玛丽亚·格里戈利耶芙娜的。一个时期他们住在塔吉亚娜·格里戈利耶芙娜家，后来他们搬到萨多夫街的一座不大的住宅里。他在钢琴演奏方面做出很大成绩，获得相当的技巧，好象他的歌剧《水中女妖》就是在这时开始写的。

1905年夏季谢辽莎从松佐夫卡寄给我的信写道：

最尊敬的列因戈尔德·莫里采维奇！

感谢您告诉我关于银笛的消息，并为我对您感谢晚了表示抱歉。

我听说萨福诺夫要转到彼得堡音乐院来，不知是否属实？他为什么要从莫斯科转到彼得堡来？不管怎么样，我觉得这总是好事，因为通过他，我想，可以把格拉祖诺夫、里亚多夫、里姆斯基-科萨科夫，或者至少把前面两位请回音乐院来。据说格拉祖诺夫病危，我为他的健康感到很不安，不知您是否了解他的情况？

这个夏天我在写《水中女妖》第二幕并为之配器，也还写了几首小歌。

尊敬您的C.普罗科菲耶夫

妈妈和爸爸向您和玛丽亚·罗别尔托芙娜（格里埃尔之妻——译注）致敬。

十四岁的谢辽莎·普罗科菲耶夫的这封信，是对和1905年革命运动相联系的著名的彼得堡音乐院事件的一个反映。当时不少优秀的、进步的教授在里姆斯基-科萨科夫领导下为抗议音乐院院长A.别伦哈尔德的反动政治而辞了职。

暑假过后，谢辽莎和玛丽亚·格里戈利耶芙娜又回到彼得堡。偶尔他写信到莫斯科，告诉我有关他在音乐院的学习情况：

最尊敬的列因戈尔德·莫里采维奇！

祝贺您复活节好，愿您一切顺利。请转达我对玛丽亚·罗别尔托芙娜的节日祝贺与愿望。

你们照的相已显影，好歹准备妥当，再过一个星期就寄给您。您所有的相片都拍得很好，您与玛丽亚·罗别尔托芙娜的几张合影也不坏。

在最近举行的别里亚耶夫音乐会上，我意外地碰上我最早的和声教师尤利·尼古拉耶维奇·帕密兰采夫。他至今还在跟尼基什（1855—1922，匈牙利指挥家——译注）学习，不久前从莱比锡回来，住得离彼得堡不远。现在正在背总谱。这次相遇使我惊喜交集。他到我家，看了我的某些作品，并对您认为最好的那首小步舞曲特别感兴趣。

我们音乐院将于复活节后开始考试，只是和声不考，这是里亚多夫告诉我的。据说，免考的只有两人：一个是阿萨菲耶夫，一个就是我。我们俩早在科萨科夫对位班上就出过这种怪事了！

爱您的C.普罗科菲耶夫

1906—1907与1907—1908年秋冬我住在柏林，顺便在奥斯卡尔·弗里德（1871—1941，德国指挥家与作曲家——译注）的指导下研究指挥艺术。可我和谢辽莎并未失去联系。他继续写信给我，谈起自己的作曲学业，告诉我在音乐学院课程进行的一些情况：

最尊敬的列因戈尔德·莫里采维奇！

向您致复活节日的祝贺，愿您一切好。

已经好久没有得到关于您的任何消息了。自从冬天写了封长信给您寄到国外以来，一直不知您在何处。5月18日我最后考完，就动身回松佐夫卡。我很想见到您，假如您在莫斯科，请写封信给我，我们就到莫斯科来。我也想到谢尔盖·伊凡诺维奇那里去作客，他在彼得堡时曾对我说过，只要到莫斯科，一定要去看他。

明天我考车列普宁（1873—1945，作曲家、指挥家与教育家——译注）的总谱读法。届时不但要读一些片断，还要读几部名著：给我的是圣·桑的《阿尔其尔组曲》、《鲁斯兰》的序曲与贝多芬的《爱格蒙特》。里亚多夫的对位考试是6日与13日，里姆斯基-科萨科夫的配器不考。

我还在写《水中女妖》，完全重新写起，因为我不喜欢旧稿。现在写的比较严肃，并且用了主导动机。

您对里姆斯基-科萨科夫的歌剧《隐城基捷热传奇》有何意见？我很喜欢，又有乐谱，我正详细地加以研究。

妈妈非常崇拜您和玛丽亚·罗别尔托芙娜，请转达我对玛丽亚·罗别尔托芙娜的敬意。

爱您的C.普罗科菲耶夫

1907年4月29日于彼得堡

我的地址照旧（萨多夫街90号3号房间），不过，可能

要换房间了。

谢辽莎在1908年给我的信具有重大的意义，这是这位青年作曲家初次登上乐坛的年头。

这些信开始涉及这位热烈追求开辟艺术道路的音乐家的独特创作个性问题。

举几封信来看：

最尊敬的列因戈尔德·莫里采维奇！

我好久没有给您写信了，甚至懒于提笔。很抱歉，为了上帝，不要生我的气。

目前我在音乐院从事赋格学习，尽管2月中了，刚学到三部赋格，因为里亚多夫延误了课程，去年秋天以来卡农、二重三重对位作业布置太多。现在为了拉回时间，简直象强行军一样。

我还跟车列普宁学指挥。前不久组织了一次我的处女演出，班上发生了一点口角，不过演出还是成功的。

此外，还有专业钢琴、配器法、总谱读法、科研项目——一句话，今年的课比哪年都多。指望着即将到来的自由之夏——我一生中第一个自由之夏——可能多弹些钢琴，好好搞点创作。

我正在写钢琴小品。写完第四奏鸣曲终曲再现部之后，好象人变得懒了起来。我没有拿作品给里亚多夫看，因为他看了会把我赶出这个班的。里亚多夫是个顽固的守旧派，他非常重视古老音乐中良好的声部进行，加上前后联贯的逻辑性。可他对那些包含有趣的和声与意外进行的新音乐则一味加以指责。最近我写的东西恰恰属于后一种类型，因此还是不给他看为好。

好了！快回俄罗斯了吧？您的交响曲怎么样？想必很成功，当然德国人是不会喜爱俄罗斯的东西的。

妈妈非常崇拜您和玛丽亚·罗别尔托芙娜，我也一样。

爱您的C.普罗科菲耶夫

1908年2月10日于彼得堡

这封信和下面一封同样，是寄到柏林的。

最尊敬的列因戈尔德·莫里采维奇！

当妈妈接到您的信时，我确信，其中一定有给我的回信。事实上，我曾不止一次给您写过信，这就使我逐渐形成这样一个信念，既然我已写了，那我就应该静候回音，只不过现在我揣度的是：这信仍然是我脑海里的一种想象，还未见到您的书面东西呢。请原谅我，为了上帝！

目前我们正进行阶段考试，象这样的考试我们是很多的。附告，钢琴已考完，成绩挺好。

由米哈伊尔·米哈伊洛维奇·车尔诺夫（1879—1938，作曲家与理论家——译注）介绍，我经常参加同时代人的聚会，在那里我的作品获得很大成功。明天我将把新写的奏鸣曲第一乐章带去。很可能，他们认为有某些退步，可按里亚多夫的观点这是一种进步，因为这首作品不论是声部进行还是对位写法都是很清晰的。

快回俄罗斯了吧！

我很想见到您。我们大概要到5月中才会经过莫斯科，因为里亚多夫的考试要拖到那时候。

请代向最尊敬的玛丽亚·罗别尔托芙娜问候。

尊敬您的C.普罗科菲耶夫

1908年4月22日于彼得堡

这封信，对作曲家的创作传记来说，极其重要的是告诉我们，他已经开始和彼得堡现代派作曲家小组建立了联系，他们在形成这位青年艺术家的个性方面有一定的影响，并促进他走上抽象描写的道路。

可是要把他引向歧途并不那么容易。他从小接受的音乐教育有牢固的古典基础，他那作曲家的听觉对音乐中一切真正美的东西总是那么敏感，而他在见解上勇于独创的精神又常常是由他非常发达的艺术趣味与坚实的知识所决定的。因而即使他处在几乎完全醉心于尽可能尝试结构革新的年代，也没有丢掉自己的根基，即使他全然处在创作迷误的情况下，他还是一位俄罗斯艺术家。

1908年夏，普罗科菲耶夫照旧回到松佐夫卡。我和他的友谊继续在发展，虽然见面的时间并不长。他每往返于彼得堡、莫斯科、松佐夫卡之间，总要来看我；同样，只要我去彼得堡，也决不会放过到普罗科菲耶夫那里作客的机会。

下面是这段时间他写给我的一封信：

最尊敬的列因戈尔德·莫里采维奇！

我想在9月16日左右动身去彼得堡，途经莫斯科时，我很想见到您，并且请您看看我新写的交响曲（指e小调交响曲）。此外，我也很有兴趣到谢尔盖·伊凡诺维奇那里作客。不过我记得他每周只有一天会客，因此请您来信告诉我，究竟是哪一天。这样可以尽可能使我的行程适应这个日子，否则就得让谢尔盖·伊凡诺维奇为我的行程作少许破例了……

如能从速回音，定当十分感谢。

我的双亲向您和最尊敬的玛丽亚·罗别尔托芙娜致意，

我也请您代我向她问好。

忠于您的C.普罗科菲耶夫

1908年8月27日于松佐夫卡

从这封信里我们可以看到普罗科菲耶夫意欲使自己有个性的写法取得合法化的企图。他把通常用的"И"一律改写成"i"。某些字他则采用简体。他这种写法后来就成为惯例了。

我非常乐意收到谢辽莎的来信，这些信会把他听新作品之后的印象告诉我。他是一位严肃的批评家，并且谈起音乐来很坦率，没有一点拐弯抹角。下面这封信阐明了谢辽莎对我的第二交响曲的意见：

最尊敬的列因戈尔德·莫里采维奇：

您的交响曲拿到了，看了，弹了，现在奉还。起先我一个人在家看，后来在米亚斯科夫斯基家和克雷扎诺夫斯基（1867—1924，医生、生物学家、作曲家——译注）一起弹，最后给克雷扎诺夫斯基拿去一段时间。

我很喜欢其中一开始那个宽广的主部，连接部我不那么喜欢，副部又很好。变奏曲式我总不感兴趣，并且从未写过，可您的变奏曲我却愿意弹，因为主题非常好。最后，大家认为末乐章并不惊人。我很想快些看到这部交响曲的四手联弹改编谱——我和米亚斯科夫斯基已经在钢琴上试弹过。

这几天同时代人的音乐会将上演我的七首钢琴小品，并决定由作者亲自演奏。

妈妈、姨妈塔尼亚和我向最尊敬的玛丽亚·罗别尔托芙娜和您问候。

忠于您的C.普罗科菲耶夫

1908年9月19日于彼得堡

很快又收到谢辽莎一封信，其中附有一篇对他首次个人作品演奏后的评论，和1908年11月18日于雷福尔玛特街（莫伊卡38号）音乐厅举行的《现代音乐晚会》的节目单。节目单上第五个节目是这样的：

C.普罗科菲耶夫的钢琴小品(手稿)

a 童话

雪花

b 回忆

热情

祈祷

失望

魔鬼的诱惑

作者演奏

1908

最尊敬的列因戈尔德·莫里采维奇：

我向您致节日与新年的祝贺。愿您一切如意。我们全家向您和最尊敬的玛丽亚·罗別尔托芙娜表示衷心的敬意，并祝节日快乐。

11月18日我以作者与演奏者的身份首次出席了现代音乐的音乐会。演出的节目，除第一首与最后一首外，都是您知道的——我今年秋天曾弹给您听过。这些小品演出比较成功。《论坛》杂志头条评论对它们的批评是温和的，寄一份给您看看。

我现在（加上整个秋天）正忙于张罗上演自己的交响曲。当然一切全仗格拉祖诺夫：只有他才能打通宫廷乐队，

或者舍列麦捷夫乐队，或者音乐学院乐队。可是不知他在忙什么，弄得我不得不常常去催他，为此我找他已超过十五次之多，结果是末乐章可以保证演出。行板乐章看来也有可能，而第一乐章却很少谈到，因为他不喜欢它——奇怪的是，恰恰相反，这一开始的乐章是您最喜欢的。但是我希望第一乐章能上演，因为这是一部交响曲。当然，现代作曲家的东西他是既没听过也没看过。

请代向最尊敬的玛丽亚·罗别尔托芙娜问好。

忠于您的C.普罗科菲耶夫

下面是署名“H.Cem.”写的评论摘抄（载1908年11月20日《论坛》杂志）

“……C·普罗科菲耶夫的钢琴小品，作者亲自按手稿演奏，异常别致。这位青年作者——尚未受完自己的艺术教育，是属于现代派之列的——就他的大胆与独特而论，比法国同时代人则有过之无不及。巨大而毋庸置疑的天才透过所有这些如此富于创造性幻想的奇景一目了然，非凡的天才还表现在由逸出常规的音响结合而引人入胜的每一次感情爆发，以及在最冒险的转调中非常娴熟地找到它们之间的逻辑根据。这些小品就情绪说极其多种多样——时而是暴风雨般的热情（《失望》），时而是静谧的沉思（《回忆》），时而是客观真实的写照（《雪花》），时而又是惊人的放荡不羁的幻想游戏（《魔鬼的诱惑》）。诚挚、不故弄玄虚与真正杰出的天才还可以从这些作品的构思、形式与内容的逻辑发展得到证明。莫大的幻想力与善于绘声绘色的能力赋予作者以丰富乃至过剩的创作素材……”

不能不承认这篇文章的作者具有的真实感与洞察力，他一下就看透了这位青年作曲家的卓越才能。普罗科菲耶夫在此之后仍然作为音乐学院的学生相继参加过多次演出，很快在音乐界给他带来了广泛的声誉。他的每一首新作都得到听众与报刊的好评。

1909年5月谢辽莎从彼得堡回松佐夫卡时曾在我那儿逗留。那时我住在彼特洛夫城门附近。谢辽莎把全部新作品都带来了，我和他在钢琴旁坐了好几个钟头。我现在已经记不起谢辽莎当时给我弹过哪些作品，我只记得某些作品由于非常大胆的和声语言，以及尖锐生硬的音响使我大为震惊。可其中却具有它本身的逻辑性和无可争议的表现力。普罗科菲耶夫的许多作品之所以激怒他的老师A.里亚多夫与И.维托尔（1863—1948,拉脱维亚作曲家——译注）是可以理解的。(H.里姆斯基-科萨科夫已于1908年夏把他的课程授完了。）

谢辽莎刚十八岁，看上去已经完全成熟。他对自己充满自信，他对现代音乐的见解与佯装的“左派”不同，是立志要把那些公认的权威抛在自己后头的。

可是我们之间的友谊却在不断增长。他和从前一样，继续和我一道研究创作计划，一道讨论工作安排。这段时间他非常热衷于演奏。他开始转到使他信服的A.叶西波娃班上，终于真正在钢琴演奏技巧与准备演出节目上下起功夫来了。

1909年6月19日我收到他从松佐夫卡寄来的一封信：

最尊敬的列因戈尔德·莫里采维奇：

我正留在松佐夫卡“创作”一部不大的乐队演奏的小交响曲，它由五个乐章组成，全曲近一百三十页总谱。我想快点写完，可能在伏龙涅茨演出。在那儿我也许还和乐队合作演出科萨科夫的钢琴协奏曲。钢琴课我已转到叶西波娃班上。理论方面我是个自由的艺术家，只是创作实践课秋后可能跟

里亚多夫上，当然，但愿不要第一课就吵起来。叶西波娃正教我弹门德尔松的e小调赋格与密特涅尔的进行曲（作品第8号第2首）。后者在技巧上非常有意思，我要认真加以研究，所以我向您提个最低限度的也是最坚决的恳求，一定要帮我了解一下这首进行曲的内容以及应该从何着手研究这首作品，因为您和密特涅尔都是莫斯科音乐院的学生，大概互相都认识。爸爸和我向您和最尊敬的玛丽亚·罗别尔托芙娜致以衷心的敬意。妈妈到叶辛先图去了。

您的普罗科菲耶夫

两个月之后，9月16日，又来一封信，谢辽莎通知我，预计他在9月19日路过莫斯科，并且一定来看我。

“……小交响曲还没有完全写完。不过我还是要把奏鸣曲与钢琴练习曲带来。我很想到谢尔盖·伊凡诺维奇那儿去一趟，我很久没有见到他了！我想21日去看他，不知行不行？”

普罗科菲耶夫的创作稿件大幅度地与日俱增，使他不得不越来越多地考虑自己作品的出路问题，或者印刷出版或者在音乐会上演出。1910年，谢辽莎已是一个拥有相当数量钢琴作品(其中包括好几首奏鸣曲)以及一系列交响音乐作品的作者了。至于说到推广自己的作品，谢辽莎表现出很大的事务才干与不屈不挠的精神。他想方设法和尤根松、库谢维茨基出版社以及贝谢尔等谈判，争取出版自己的作品。谢辽莎和尤根松之间的谈判是在C.И.塔涅耶夫的帮助下进行的，有一次我也曾在尤根松面前为谢辽莎的几首钢琴作品说过情。

1909年10月21日我收到下面这封信：

最尊敬的列因戈尔德·莫里采维奇：

我为您对我以及我的作品无微不至的关怀而深受感动。几天前有个同时代人告诉我，据说莫斯科有个叫萨拉吉耶夫（1877——1954，指挥家——译注）的，他想把我的作品纳入他的节目单，并因此很快就要来信联系。您知道这话有根据吗？或者完全是另一码事？

此外，我很想知道，您的晚会何时举行，要不要我参加演奏自己的东西。一般说，是否由我亲自演奏自己的作品无关紧要，何况这些曲子我已全然忘却。

不要拒绝回答我的问题。

妈妈向您和最尊敬的玛丽亚·罗别尔托芙娜致敬，并为未能拜访你们二位表示遗憾。不过在莫斯科火车站几个侄女都来了，还耽搁了一阵。

衷心尊敬您的C.普罗科菲耶夫

戈尔坚威泽尔向您问好。我们已经交上朋友了。

奏鸣曲已被大家承认，并有较大效果……但并非在里亚多夫班上。

1910年9月8日谢辽莎寄来一封信，传来了其父谢尔盖·阿列克塞维奇逝世的噩耗。普罗科菲耶夫一家和松佐夫卡的联系就此告终，十九岁的作曲家从此必须独自谋生了。

最尊敬的列因戈尔德·莫里采维奇：此信寄自松佐夫卡，我们从8月1号直住到现在。

早在今年2月，爸爸就来到彼得堡，因患病住院。给他做了两次手术，但因癌症医治无效，不幸于6月底逝世。

现在我们正忙于清理事务，结束松佐夫卡生活，不几天就去高加索，在高加索我将呆两星期，妈妈要住长些。

我想在9月25日到莫斯科来住一、两天，请您一定尽快告诉我，您和谢尔盖·伊凡诺维奇这段时间在不在莫斯科。再者，如果并不使您为难，请了解一下Э.A.库佩尔（1879年生，著名歌剧、交响乐指挥——译注）那时回来没有。他曾答应在克尔津举办的音乐会上演出我的新管弦乐作品《梦幻》。

我、妈妈、还有姨妈塔尼亚向您和您全家致敬。

忠于您的C.普罗科菲耶夫

来信请寄：库泰依斯省苏呼米县，斯密茨基别墅。

还有两封信，是谢辽莎在音乐院作曲班临毕业前写的：

最尊敬的列因戈尔德·莫里采维奇：请接受我和我们全家问您新年好，并致最良好的祝愿。玛丽亚·罗别尔托芙娜和玛丽亚·尼古拉耶芙娜亦此不另。

感谢您实现了我的愿望，把谢尔盖·伊凡诺维奇给尤根松的信交给了我。可惜并没有达到目的，尤根松是这样回答我的，他那里被许多手稿弄得不可开交，根本没有时间过问新作者的东西。

前不久在音乐学院上演了我的管弦乐小品《梦幻》，由我亲自指挥。没有什么问题，尽管由于乐队不习惯其中的和声，指挥起来并不那么容易。遗憾的是，我忙于指挥，没有好好听一听自己作品的音响效果。

我对您，列因戈尔德·莫里采维奇，有一个很大的请求：因为这首《梦幻》，还有另一首作品的总谱，秋天就给库佩尔拿走了，他答应在莫斯科上演前一首作品，第二首他看后很快就会还给我。可现在已过去三个月了，库佩尔却默不作声，也不给我个回音。我很需要第二首作品的总谱，我想在彼得堡找几个人看一看；此外，也想知道《梦幻》他究竟

演出了没有。求您帮忙打听一下，这对我可以说是无比重要。

快到彼得堡来聚会了吧？愿您一切顺利。请您一定把库佩尔的情况告诉我。

忠于您的普罗科菲耶夫

P.S.音乐展览是怎么回事？我倒有几首钢琴作品可供参考。

妈妈向您和您全家致敬。

1910年11月30日

最尊敬的列因戈尔德·莫里采维奇：

我的考试将于5月4日结束，但在彼得堡我要一直住到6月。我想在5月5日—7日期间访问莫斯科，为了和莫斯科的音乐家们会晤，更主要的是要和尤根松会谈关于出版我的钢琴作品的问题。

很想知道您对我此行计划的意见，还有6—7日在莫斯科能否碰上尤根松。要是能见到谢尔盖·伊凡诺维奇该多好啊。

请从速回音。

请接受我和妈妈对您和您全家的衷心祝愿。

忠于您的C.普罗科菲耶夫

谢辽莎和我的信札来往就此结束，如果除开那些起先告诉我来莫斯科，后来又告诉我去基辅之类的便条不算的话。普罗科菲耶夫临出国之前的五、六年时间，许多俄罗斯音乐家都是这位青年作曲家与钢琴家的天才异常迅速地成长的见证人。在莫斯科、彼得堡、基辅、巴甫洛夫斯卡，普罗科菲耶夫多次登台演奏自己的作品，一直受到听众与报刊的热烈赞扬。的确，有些音乐会就是在对音乐院部分有成见的听众发出暴风雨般的示威抗议声中结束的，但决不能说由于对这位作曲家非凡天才的热情崇拜，就可

以抹煞他存在的缺点。

在俄罗斯期间，音乐批评还没有达到为“捍卫”或“反对”普罗科菲耶夫公开决斗的时候。普罗科菲耶夫于1915年春在罗马那次公演（他首次出国旅行）应该认为是最大的成功。

这些年不论在彼得堡、莫斯科、还是在基辅，我曾不止一次地遇到谢辽莎。我是从1914年起任基辅音乐学院院长的，1916年他到过基辅，并在我那里住了几天。他的到来，自然，使基辅的音乐家们大为高兴。我还记得谢辽莎和Б.Л.亚沃尔斯基（1879—1942，苏联音乐理论家、教育家与作曲家——译注）和В.В.普哈尔斯基（1848—1933，俄罗斯钢琴教育家与乌克兰音乐教育活动家的著名代表人物——译注）的会见，以及我们关于新音乐的谈论。我当时还问过谢辽莎：“你有什么样的理论啊？”他回答说：“没有什么！”其实无论在形式结构、和声、转调技术方面他都有自己的一套。谢辽莎对Б.Л.亚沃尔斯基很感兴趣，亚沃尔斯基给这位青年作曲家阐明了自己关于调式节奏的理论基础问题。可普罗科菲耶夫想用自己的学说吸引亚沃尔斯基却未能奏效。普罗科菲耶夫完全满足于自己的古典根基，认为它们足以使他在大胆地实验与探索革新的广阔天地里大有作为。

我也记得谢辽莎和В.В.普哈尔斯基之间的热烈争论——后者是一位不承认新音乐的老古板。经过长时间的理论争论之后，谢辽莎坐到钢琴上弹起自己的《托卡塔》来。它是如此引人入胜，以致普哈尔斯基马上改变了自己对这位青年作曲家的态度，并且探问谢辽莎是如何写出这样强有力和形象鲜明的作品的。

这场争论已经过去多年。普罗科菲耶夫也已经赢得全世界的光荣与公认，成为当代最杰出的音乐家之一了。

他曾度过错综复杂的艺术生涯，他的作品有的获得卓著的胜利，有的则落得可悲的失败。但是，假如可能对这位艺术家的创作道路作个总结的话，那么这个总结应该完全令人信服地论述到

他为祖国的艺术立下的丰功伟绩，论述到他健康的革新志向的绝对进步的意义，论述到他创作幻想的非凡力量，论述到他的艺术深深植根于民族的基础。

我坚信，普罗科菲耶夫的这些作品，比如《亚历山大·涅夫斯基》、《罗密欧与朱丽叶》、《战争与和平》、第五和第七交响曲、第三钢琴协奏曲、《彼得与狼》——象那些大师们的真正典范之作一样，将永远在苏维埃艺术的金色宝库中立于不败之地。

而我感到幸福的是，我是谢辽莎·普罗科菲耶夫少年天才暴风雨般成长的见证人，并且在谢尔盖·谢尔盖耶维奇的漫长一生中和他保持着亲密的友谊。

1954年夏季

译自《普罗科菲耶夫资料、文献、回忆录》

谢尔盖·普罗科菲耶夫

Д.肖斯塔科维奇

谢尔盖·谢尔盖耶维奇·普罗科菲耶夫的名字和音乐生活联系在一起几乎占据二十世纪整个上半叶。他从二十世纪初就发出的朝气蓬勃的声音,后来延续了整整五十年。这些年来音乐生活中出现的一片杂乱的喧嚣,并不能遮盖普罗科菲耶夫嘹亮的声音,因为他的创作活动既炽烈旺盛,又富有成效。

他早先踏入作曲界,走的就不是一条因循前人的轻车熟路,而是一条得到青年作曲家们热烈同情的勇于革新的复杂道路。他那伟大的天才、磨练得极其娴熟的技巧、精细的风格感以及对俄罗斯音调的天赋感情,使他的创作从一开始就引起社会的集中注意。普罗科菲耶夫的创作不允许人们置若罔闻。他那些初期作品引起的争论,随着他每个新作品的出现而与日俱增,并且越来越尖锐化,越来越广泛地吸引着各阶层听众、音乐家和批评家们的关注。普罗科菲耶夫是个具有天才创造力的人,他善于在围绕他的作品展开的激烈争论中发现那种正义的、值得珍视的东西,善于冷静地和注意地听取各方面的意见,甚至是一点最小的意见。普罗科菲耶夫从不会为有时碰到可悲的失败而气馁、而消沉,同样也从不会随着他的创作取得愈来愈大的成就而自高自大、自满自足起来。他是一位严于要求自己的艺术家,他在发现自己的作品的缺点方面有惊人的能耐,因而在创作新音乐的同时,往往把早就写好的经过多次演出的作品再加以斟酌推敲,使之更趋完善。

然而普罗科菲耶夫并非盲目屈从于批评的人。他那创造性的意志力很强，他认为不应作任何修改的作品，是一定要勇敢地坚持到底的。比如他的歌剧《谢苗·科特科》，第六、第八和第九钢琴奏鸣曲，第六交响曲，尽管当时批评激烈，可是他并没有改动这些作品中任何一个音符。当然也有这种情况，普罗科菲耶夫在听取批评之后，为了给它以根本改造，可以两次、三次地回到这部作品上来。他的大提琴协奏曲就曾三次易稿，第四交响曲、小交响曲以及其他一些作品也有同样的情况。

普罗科菲耶夫的天才创作涉及音乐艺术的所有体裁。他历时四十五年的卓越的创作活动，共写了一百三十多个opus(编号作品)，其中包括八部歌剧，七部舞剧，七部交响曲，十部器乐协奏曲，三十多部交响组曲和声乐-交响作品(清唱剧、大合唱、交响诗、叙事曲)，十五首各种器乐奏鸣曲，几首器乐重奏，大量的钢琴小品与浪漫曲，为戏剧与电影写的音乐还未算在内。

要创作这么多作品，并且其中大多数被永久纳入俄罗斯音乐艺术的宝库，那是需要有异乎常人的工作能力的。普罗科菲耶夫努力培养自己的高度责任感，能够理想地组织自己的劳动。他每天都创作，甚至在医生坚持建议他休息的日子里也要创作。他不能一天没有创作，如果让他丢开创作去“休息”，这对他简直是最痛苦的事。

普罗科菲耶夫的劳动纪律实在令人惊叹，他往往同时要写几部作品，很多人都会感到这是难以想象的。比如他在写第六交响曲的同一个时期里，还要写交响乐队用的节日音诗，大合唱《繁荣吧，强大的祖国》，无伴奏小提琴奏鸣曲，另外，还要为第四交响曲做修订工作。少先队组曲《冬日的篝火》是与大提琴奏鸣曲、交响乐队用的普希金圆舞曲以及舞剧《宝石花的故事》的钢琴谱同时创作的。

我们苏维埃作曲家要学习普罗科菲耶夫的地方很多，可是首

先我们应该培养自己具有他那种高度的工作责任感与他那种理想的劳动纪律。在这方面，普罗科菲耶夫将永远是激励我们前进的榜样。

普罗科菲耶夫创作的主题内容异常丰富多采。在这个方面达到真正的繁荣期是在他回到祖国之后。普罗科菲耶夫在自己的作品中歌颂的一系列英雄人物由于那些新的卓越的名字显得更加丰富，而主题的宝库则由于人类社会具有新的、崇高的理想而更加宽宏，体裁的多样化（歌剧、舞剧、交响乐、清唱剧、器乐小品、歌曲）由于新的主题内容变得更加绚丽多姿。普罗科菲耶夫汲取的主题内容既涉及俄罗斯人民的英雄的过去，也涉及我们现实的伟大的今天。他一方面通过自己的作品勇敢地、正确地并以极大的爱歌颂了俄罗斯的军队、俄罗斯的人民以及他们的历史人物：象歌剧《战争与和平》（根据Л.Н.托尔斯泰的同名小说编剧）、大合唱《亚历山大·涅夫斯基》（包括那首爱国主义歌曲《起来，俄罗斯人》）和为电影《伊凡雷帝》写的音乐；另一方面，他那些献给我们伟大的今天的作品也正在高奏爱国主义的凯歌，象大合唱《干杯》、清唱剧《保卫和平》、大合唱《繁荣吧，强大的祖国》、第七交响曲和歌剧《谢苗·科特科》（根据В.卡塔耶夫的小说《我是劳动人民的儿子》编剧）。普罗科菲耶夫为俄罗斯故事找到许多优美的音乐曲调，童话世界一直深深为他所陶醉，青年时代是如此（《老祖母的故事》），一生中最后度过的岁月也是如此（《宝石花的故事》）。

苏联儿童应该特别感激普罗科菲耶夫，因为在苏维埃作曲家中，再没有谁给儿童写过这么多优美的作品。我们只要提到童话《彼得与狼》、少先队组曲《冬日的篝火》、钢琴套曲《儿童音乐》、清唱剧《保卫和平》中的学生歌曲《我们不要战争》与歌曲《和平鸽》就够了，当然其他还有很多。

大艺术家的睿智与良心帮助普罗科菲耶夫深入到他周围的生活中去，了解人们多种多样的感情，发现用来描述他们的鲜明而且印象深刻的主题。他曾以无与伦比的天才通过自己那些以极度音响构成的戏剧性紧张度描写过人类蒙受苦难的场面，如歌剧《谢苗·科特科》中的火灾场面、歌剧《战争与和平》中安德列之死的场面与舞剧《罗密欧与朱丽叶》中第二幕终场与朱丽叶之死的场面；也曾以巨大的热情与爱写过象歌剧《战争与和平》中的抒情场面、歌剧《谢苗·科特科》中索菲娅与谢苗的二重唱、舞剧《灰姑娘》中王子与灰姑娘的场面、舞剧《罗密欧与朱丽叶》中在神父劳伦斯禅房里的场面与分手前惜别的场面以及清唱剧《保卫和平》中的摇篮曲。歌剧《战争与和平》中的英雄主义场面（如“波罗金诺”一场）、大合唱《亚历山大·涅夫斯基》中的终曲与《战争结束的颂歌》的声响是多么宏伟壮阔，而歌剧《修道院里订终身》中的几个著名场面、《基热中尉》中的有些场面与个别舞剧场面则不时散发出闪光的幽默。

普罗科菲耶夫所有这些主题内容各不相同的作品，在写法上又都带有如此个性鲜明的笔触，因此在音乐生活中出现象“普罗科菲耶夫旋律”、“普罗科菲耶夫和声”、“普罗科菲耶夫终止式”与“普罗科菲耶夫配器”这一类名词术语，也就不足为奇了。

所有这一切只能说明一个问题，就是普罗科菲耶夫给俄罗斯音乐文化作出了巨大的、无可估量的贡献。他不愧为发展俄罗斯音乐古典作家的伟大泰斗们——格林卡、穆索尔斯基、柴科夫斯基、鲍罗金、里姆斯基—科萨科夫与拉赫玛尼诺夫——的创作遗产的一位天才作曲家。

1956年2月3日

译自《普罗科菲耶夫资料、文献、回忆录》

关于亲爱的和永志不忘的人

（选自《回忆普罗科菲耶夫》）

Д.奥伊斯特拉赫

我最初接触普罗科菲耶夫的音乐，随后和他本人相识是当我还在敖德萨音乐学院学习的时候，这是在1925—1926年间。在准备毕业时，我不能长时间地停留在指定的曲目上：我想选出点非常出色的、不太出名的作品。我的老师，П．С．斯托利亚尔斯基也完全支持我的愿望，他对小提琴文献中出现的一切新事物都怀着浓厚的兴趣。这种兴趣从他身上也转移到我身上了。我不满足于在敖德萨音乐书店里能得到的那些作品，我还通过“国际书店”从莫斯科订购乐谱。这样，在美好的一天，和照例该到的那些乐谱一起我收到了普罗科菲耶夫的为小提琴和钢琴用的五首旋律和第一小提琴协奏曲。

在那时，关于普罗科菲耶夫的音乐人们写了很多，谈论就更多了。列宁格勒的ГАТОБ剧院刚刚上演了他的歌剧《对三个橙子的爱情》①，莫斯科第一交响乐团用整场音乐会节目演出他的作品。小提琴家约瑟夫·西盖蒂的演出获得了极大的成功，他在演出中，在苏联第一次演奏了普罗科菲耶夫的D大调小提琴协奏曲。这场音乐会中的任何一个乐谱我都不熟悉，但有关这些作品

---

①参阅目录中歌剧在列宁格勒首次演出的日期。（据作品目录二.33.所载日期为1926年2月18日）——译注

的音乐会我从来访的莫斯科音乐家们那里听到很多：一部分人非常赞赏，另一部分人则相反——对音乐会的反应是否定的，带着毫不隐讳的激怒。这一点已经引起我对新作品的极大的兴趣，当我得到它后，就满怀热忱地着手对它进行研究。

我不能说，音乐很快就吸引了我；其中已经有很多东西在当时来说是异乎寻常的——既在材料本身的特性方面，也在叙述的手法方面。但是随着我对新作品的熟悉程度不断加深，我就越来越喜欢它了。如歌的主题、和声伴奏的幻想性、技术的革新都引人入胜，最主要的是——全部音乐的特别明朗的、大调的色调，正象充满阳光的风景一样。我正是把协奏曲的美妙的开头，终曲的旋律形象想象成大自然抒情曲的吟唱般清新的芳香。

在开始练协奏曲时（和五首旋律同时），我还从未听到过任何人对作品的任何演出，带录音的唱片那时还没有。在普罗科菲耶夫的全部音乐中我只知道他的某些钢琴作品和六重奏，在敖德萨，当地的音乐家们在我们这里演出过六重奏。这一切使我练习协奏曲甚感困难，但是对一个初出茅庐的音乐家来说，自然希望用新作品来大显身手。于是在1926年春，我首先在敖德萨，在毕业考试上演奏了它。

意见发生了分歧：一部分人很喜欢协奏曲，另一部分人认为音乐是牵强附会的，责备音乐家在音乐上的虚无主义和假革新——这就是此后几乎随着普罗科菲耶夫的每一部巨作而重复出现的经过情形。然而引起了我极大的兴趣。

也是在那时，差不多和演出小提琴协奏曲同时，来敖德萨作旅行演出的K．H．伊古姆诺夫向敖德萨观众介绍了第四奏鸣曲和《老祖母的故事》。在这之前不久，在敖德萨由马利科指挥的一场交响音乐会上第一次演奏了两首器乐曲片断——选自C．C．普罗科菲耶夫的歌剧《对三个橙子的爱情》的间奏曲和著名的进行曲。马利科还向敖德萨的音乐家们介绍了《古典交响曲》。

在音乐会的节目中开始越来越频繁地出现普罗科菲耶夫的作品[①]。

很快的，在1927年的2月或3月，作曲家本人也来到了敖德萨并举行了两场自己作品的独奏音乐会[②]。这是一个重大事件。普罗科菲耶夫的音乐会在歌剧院的大厅里举行，在开始前老早，大厅就挤得满满的了，城里的整个音乐界、所有音乐方面的老听众、青年群众差不多都来听著名作曲家的演出了。成功是巨大的。我不知道为什么，但我觉得自己确实很高兴。我第一次得到如此强烈的印象，可能，与其说来自音乐本身——在这以前我已能更好地理解它，喜爱它——毋宁说来自音乐的表演。普罗科菲耶夫的演奏以其纯朴感动了我，即便是一个多余的动作，即便是一个夸张的感情表达——都没关系，可以把它看成是希望产生印象。作曲家似乎用自己的表演说道："我不想过分渲染自己的音乐。请根据它实际上的样子来接受它（或不接受它）。"在所有人的心中都感受到了如此纯粹的内心冲动，这就产生了不可磨灭的印象。

现在我已经记不准确，普罗科菲耶夫在自己的音乐会中确实演出了什么。这里有奏鸣曲：第二、第三、似乎还有第五；有较小型的作品——著名的托卡塔曲、《老祖母的故事》、青年时代早期编号作品中的许多乐曲；也有一些新作品——选自《对三个

---

① 在敖德萨爱乐协会里，1926年5月16日举行了K·H·伊古姆诺夫的音乐会，音乐会上演出了《老祖母的故事》和第四奏鸣曲。同年10月20日，在敖德萨，Г·涅伊加乌兹在自己的音乐会中演出了作品32号中的三首乐曲和五首《瞬间》。《对三个橙子的爱情》中的间奏曲和进行曲在由H·A·马利科指挥的第六场（17日）交响音乐会中演出，音乐会于1926年3月15日举行。在音乐会的节目单中包括：米亚斯科夫斯基的第五交响曲，德彪西的《牧神的午后》和斯特拉文斯基的《彼特鲁什卡》。1927年3月6日，即莫斯科首演之后过了七天，在敖德萨举行了《古典交响曲》的首次演出。

② 普罗科菲耶夫在敖德萨的音乐会于3月14日和15日举行。

橙子的爱情》的谐谑曲和进行曲①。普罗科菲耶夫带着不同寻常的内在力量（同时保持着表面不动声色的外貌和平静）演奏了动感的托卡塔曲，随后抒情曲《瞬间》令人产生了难忘的印象。《瞬间》中的一首，即C大调，带有中间段落的美妙的抒情，至今在我的记忆中鸣响。诗意的、大胆挑衅的普罗科菲耶夫在那一瞬间变得象孩子一样地动人。甚至那些在熟悉普罗科菲耶夫本人演奏的音乐之前曾否认音乐的深度和富有内容的人们，也必须承认，使自己惊异的是，这是动人的、诗意的。

因此我想谈谈与演奏普罗科菲耶夫的音乐有关的一些困难，特别是他的小提琴音乐。其中不论是旋律的一个拐弯，不论是一次转调，都不能放过。音乐要求精美而细致入微的表现——精美的，但不是故作风雅的——要求仔细而感情专注地演奏每一个特定的音调，就象在好的吟诵歌唱中一样。主要的是它不允许任何演员的随意性。普罗科菲耶夫的音乐，终归，也和其他一切真正好的音乐一样，——演奏者必须忘记自己是一个演奏者。普罗科菲耶夫本人的演奏正是如此。

在几场音乐会之后，敖德萨的社会人士为作曲家举行了庆贺宴会，在宴会上本地的音乐家们登台演出了他的作品。和其他人一起，我也从普罗科菲耶夫的小提琴协奏曲中选奏了谐谑曲向他表示敬意。这样，我就单独和作曲家认识了。我，一个十八岁的青年，怀着焦急的心情，其中还夹杂着极大的欢乐感和由于即将来临的会面而产生的羞怯感，期待着自己在作者本人面前演出的这一天和这一刻。这个时刻终于来临了。我至少可以预料，我的演

---

① 在第一场音乐会的节目单里包括：第三奏鸣曲、十首《瞬间》(第一部分)、第二奏鸣曲、选自歌剧《对三个橙子的爱情》的进行曲和谐谑曲、舞曲、作品32号中的小步舞曲和加沃特舞曲、托卡塔曲（第二部分）。在第二场音乐会的节目单里包括第五奏鸣曲、《老祖母的故事》（第一部分）、第四奏鸣曲、进行曲、作品12号中的前奏曲和加沃特曲、加沃特曲作品25号、选自歌剧《对三个橙子的爱情》的谐谑曲和进行曲（第二部分）。

出对我来说将以惶惑不安而告终。在“学者之家”里，举行了对普罗科菲耶夫的庆贺活动，那里集中了敖德萨社会界的全部精英。谢尔盖·谢尔盖耶维奇本人坐在上宾席——靠近舞台的地方。在我演奏的时候他的脸色变得越来越阴沉。在结束的时候响起了掌声，但他没有参加鼓掌。他迈着大步走向舞台，没有注意观众的喧哗和兴奋，立即要求钢琴演奏者给他让坐，并对我说，“年轻人，您完全没有象要求的那样去演奏”，他开始向我表明和解释自己音乐的特性。真是糟心透了……

许多年以后，当我已经成为谢尔盖·谢尔盖耶维奇的近友时，我曾经向他提起了这件事和他在敖德萨开音乐会的大体情况。令我吃惊的是，他记得一切以至许多细枝末节——节目单的准确内容，加演的次数，和他一起在宴会上表演《丑小鸭》的奇什科①，还有“不幸的年轻人”。这个人，如他表现的那样，受到作者的如此“非难”。“您可知道，这个年轻人是谁？”当知道这就是我以后，谢尔盖·谢尔盖耶维奇显然感到不好意思。——“噢！您说什么！”我立即看见，他可能是一位多么和蔼可亲的人啊。

关于在一次由谢尔盖·谢尔盖耶维奇指挥的本人作品晚会上演出第一小提琴协奏曲的回忆对我来说是多么宝贵啊。绝不能把普罗科菲耶夫叫成指挥教授，他的指挥动作是欠柔和的，挥动单调。然而乐队在他手下演奏得极好——整个作品纯朴而自然地发出声音，没有一点点演员的生硬成分。演出协奏曲时，我感觉到，好象音乐由于某种新鲜的色彩变得更加光辉灿烂一般。正如我后来所知，这个晚上在乐队里演奏的乐队队员们也经受了同样的感觉。大家演奏得好象很轻松，每个人都感到自己“差不多是一个独奏者”，而且带着感染整个乐队的魅力在演奏。

① 奇什科，奥列西(生于1895年)——列宁格勒作曲家，歌剧《战舰波将金》的作者。这部歌剧曾在列宁格勒C．M．基洛夫剧院和莫斯科大剧院的舞台上演出。1946年在列宁格勒歌剧舞剧小剧院舞台上演出普罗科菲耶夫的歌剧《战争与和平》时，奇什科演奏了彼埃尔·别祖霍夫的部分。

约在那时（1939年）我已经和谢尔盖·谢尔盖耶维奇经常见面了。我们的会面主要是在下象棋时。谢尔盖·谢尔盖耶维奇非常爱下象棋，并随时准备坐在棋盘旁边。我们，作为“捧场人”，常常在莫斯科当时进行的国际象棋比赛中①碰见拉斯克尔、卡帕勃兰卡和我们的鲍特文尼克。后来，成为一个寓所的邻居以后，我们举办了自己的个人闪电比赛，谢尔盖·谢尔盖耶维奇本人通常是这种比赛的发起人。应该看到，他怀着何等的迷恋和纯粹青年人的热情绘出了胜利和失败的应有尽有的各色表情，对自己的每次胜利快活得象要发狂一样，而对每次失败却感到真心的、并非开玩笑的伤心。

至今在我手中还保存着1937年邀我们参加比赛的请柬。比赛是由艺术工作者中心之家组织的，棋战遵照全部规则进行——有准确的规定时间，有裁判委员会，当然，还当众进行。随着比赛而来的是不眠之夜，每个人都那么激动，好象是在争夺世界冠军一样。我记不清是由于什么原因，我们的比赛并没有进行到底，十盘里我们只下了七盘②。

他的创作宗旨是永远注意着创新。曾经有过这样的事，当你注意到他作品中的某些变体后，问道：“谢尔盖·谢尔盖耶维奇，哪一种蓝本更可靠些？”——显然要回答这个问题对他来说并不那么简单。所写的东西对他来说已经是一个过去的阶段了。

听完他的长笛奏鸣曲以后（在它出现以后不久），我觉得，它有可能很适于用小提琴演奏。我希望，这首美妙的作品以最积极的生命力活跃在舞台上。我把自己的想法告诉了谢尔盖·谢尔盖耶维奇，他对我的意见很感兴趣，决定了会面。这样我第一次有可能在工作中观察他，并且看到，怎样才能有条不紊地工作。一

① 即1935年在莫斯科举行的国际象棋比赛。

② 比赛的海报恰好在本选集中。

切如闪电般地在进行。按照谢尔盖·谢尔盖耶维奇的意见，我对每个应该修订的地方，作两、三个变体，把它们编上号码后，提出准备好的样品交他处理。他手里拿着铅笔，标出他认为合适的，修改点什么。这样，没有多余的话，就完成了奏鸣曲的小提琴改编本。

我记得在1946年的夏天，谢尔盖·谢尔盖耶维奇曾经来电话邀我到尼科利纳山他家里听新的、他刚写完的小提琴与钢琴奏鸣曲（在作曲家作品的编年目录里它列为第一）。“请来吧，尼可莱·雅科夫列维奇也写完了奏鸣曲，也是小提琴奏鸣曲。请赶快来听听两首新的奏鸣曲”。

到约定好的时间，我已在谢尔盖·谢尔盖耶维奇的别墅里了。尼可莱·雅科夫列维奇·米亚斯科夫斯基很快来到了，他那时住得不远。我们就坐下来听普罗科菲耶夫的奏鸣曲。如果我没有弄错的话，尼可莱·雅科夫列维奇和我一样，也是第一次听它。开始前，普罗科菲耶夫列举了各乐章，随后没有间歇地演奏了整个奏鸣曲。我仿佛感到，这一次他演奏得好象很拘束，以致我大概说道——太胆小了。然而来自音乐本身的印象是宏大的：我的感觉是，我当时在演奏现场对于理解这部作品是很重要、很有意义的。的确，从音乐作品本身的美和深度上说，——可以毫不夸大地认为——几十年来在小提琴用的世界室内乐文献中没有出现过同等的作品。Н．Я．米亚斯科夫斯基言简意赅地对奏鸣曲评论道：“天才之作。”“您写了一部什么样的作品，您明白不明白呢？”他对普罗科菲耶夫重复道。显然，音乐深深地打动了他。

现在轮到尼可莱·雅科夫列维奇表演自己的奏鸣曲了。但是大家决定先稍稍休息一会，在休息时间米亚斯科夫斯基回到自己的家里去了，而普罗科菲耶夫带我们（我和我的儿子，我带他同来）参观自己的花园……

后来，在研究奏鸣曲的过程中我和我的不变的伙伴Л．Н．奥

鲍林不止一次地呆在谢尔盖·谢尔盖耶维奇那里并采纳他的非常有价值的指示。可以感到，作品对他来说是宝贵的，他每次都满意地和我们一起精心地研究它。有时是涉及动作特质的意见，有时是涉及音乐本身内在内容的意见。例如，关于第一乐章里的一个地方——在那里，一些音阶式的经过句在小提琴上掠过——他说，这应该“象风在墓地上”发出声音。在这个意见之后奏鸣曲的全部抒情性和全部意图就具有某种更为深刻和更为有意义的用意了……不论对哪一部作品我都没有带着如此的迷恋去下功夫。在奏鸣曲第一次公开演出之前我不能演奏其他任何作品，也不能思考其他任何问题。

普罗科菲耶夫的小提琴创作更广些——包括普罗科菲耶夫把小提琴作为一种乐器对待的态度——这是一个大题目，它要求专门的阐述。但是为了按其功绩来评价他在这一领域中的作为，举出他的小提琴作品的一张目录就足够了：两首协奏曲——两首永久列入世界优秀小提琴家上演曲目中的作品；两首奏鸣曲——一首比另一首更好；为小提琴独奏用的无伴奏奏鸣曲（作品115号），为专业教学目的而写作的强有力的奏鸣曲，也可用小提琴家们的齐奏方式在音乐会演出中采用（作者也这样考虑过）。

普罗科菲耶夫的名字和柴科夫斯基与格拉祖诺夫的宝贵的名字一样，越来越多地装饰着现代小提琴家们的音乐会节目。那些挚爱并善于评价俄罗斯音乐的人们，都把自己的注意力转向他。

我怀着激动和感谢的心情回忆着和谢尔盖·谢尔盖耶维奇的创作聚会。他把f小调第一奏鸣曲献给我——在我的音乐生涯中是最愉快的事件之一。

1954年3月

译自《普罗科菲耶夫资料、文献、回忆录》

伟大的同胞

Э.基列尔斯

我第一次听到谢尔盖·谢尔盖耶维奇·普罗科菲耶夫的演奏是1927年在敖德萨。他那作曲家-钢琴家的风度使我毕生难忘。坐在钢琴面前的高大身躯，特别是普罗科菲耶夫独一无二的、无与伦比的“敲击式”的演奏风格，直到现在我还记忆犹新。他当时演奏的是自己的钢琴作品——《老祖母的故事》、《瞬间》、作品第12号中的小曲和奏鸣曲……

1935年。敖德萨音乐学院大厅。普罗科菲耶夫为我们这批学生演奏，真是一件大事（访问敖德萨的著名艺术家们往往都来看我们）。谢尔盖·谢尔盖耶维奇和一个学生用两架钢琴演奏了舒伯特的圆舞曲和他自己的一些作品……又是个难忘的印象……

这是我青年时代的两次瞬间回忆。此后到莫斯科，三十至四十年代，我们可以经常见到谢尔盖·谢尔盖耶维奇，并且听到他那些新的美妙的创作。这是普罗科菲耶夫创作的最紧张阶段，这段时间他创作了许多卓越的作品，其中每一首都曾引起演奏家们的很大注意。记得1942年第七钢琴奏鸣曲问世时，我们大家都以极大的兴趣向这部了不起的作品猛扑过去。我练这部奏鸣曲时还是用的校样——蓝纸白音符。即使我已经离开钢琴，那种不正常的音符模样还会在我眼前停留很久……

1944年谢尔盖·谢尔盖耶维奇要我首演他新写的第八奏鸣曲。从事这项工作简直使我心驰神往。第八奏鸣曲是一部要求用巨大的情绪紧张度去演奏的深刻作品，它以其发展的交响性、紧

张度与宽广度、抒情插部的诱惑力而感人至深。

为了不得不用手稿来练这首奏鸣曲，那时我经常到谢尔盖·谢尔盖耶维奇在莫扎伊斯基大道的住处去工作。我只能粗略地弹个大概给他听，而谢尔盖·谢尔盖耶维奇则一边指点我，一边校正乐谱。有时他自己坐在钢琴前，倒不一定把全部织体都弹出来，而是要我了解——他想从演奏家那里听到的首先是些什么。

我必须和谢尔盖·谢尔盖耶维奇接触还有一个原由，就是为了上演他的第三钢琴协奏曲。这些接触给我留下了最珍贵的记忆。

普罗科菲耶夫生性就善于发现新事物。谈到普罗科菲耶夫这种不可缺少的个性特征，我不禁回想起这么一件事：有一次，谢尔盖·谢尔盖耶维奇就音乐创作的命运问题发表了非常深刻的见解。他谈到两种类型的作曲家时说：一种是“象驴一样的作曲家”，而另一种则是能够产生许多萌芽状态的新东西的作曲家。普罗科菲耶夫用自己的创作继承了新的道路，并且为当代音乐开辟了新的境界。我们这些演奏者经常可以发现他这位革新者的作用。普罗科菲耶夫这一见解的真谛还在于提醒我们这些演奏者走向创新的道路。

普罗科菲耶夫的音乐最值得珍视的一点就是他的抒情性，可它往往又藏在他那些作品的隐秘的深处。我以为把它比作山花是合适的。一旦我们发现了它，一定会为它的芳香与绚丽而感到惊叹不已。

普罗科菲耶夫的创作是世界文化的财富……谢尔盖·谢尔盖耶维奇·普罗科菲耶夫逝世一周年的忌辰，我正好在巴黎。1954年3月5日晚上，为了纪念这位伟大的作曲家，法国音乐界的杰出代表人物聚集在加伏大厅。晚会进行得非常诚挚，非常亲切。先由著名法国演员致感情丰富的纪念词，许多法国作曲家在纪念词上签了名。然后举行音乐会，演奏普罗科菲耶夫的作品——浪漫

曲、四重奏、钢琴小品。我也参加了这场音乐会演出。那些赠给我们伟大同胞的珍贵纪念品更使我无比激动。

1959年1月7日

译自《普罗科菲耶夫资料、文献、回忆录》

和普罗科菲耶夫的会面

M.罗斯特罗波维奇

1947年12月21日音乐学院的小礼堂。C.C.普罗科菲耶夫坐在小礼堂中的听众中间，而我在舞台上费劲地克服着他的第一大提琴协奏曲中的困难。

我在钢琴伴奏下演出。在后台谢尔盖·谢尔盖耶维奇告诉我，他仔细地听了自己的作品，决定重新写作。此后，在各种音乐会里我不止一次地碰到过普罗科菲耶夫，我提醒过他的愿望，但没有效果。

一年以后我又在音乐学院的小礼堂里看到了谢尔盖·谢尔盖耶维奇，他和尼可莱·雅科夫列维奇·米亚斯科夫斯基一起到那里去听尼可莱的新作大提琴奏鸣曲。在演员休息室里谢尔盖·谢尔盖耶维奇告诉我，他也在写大提琴奏鸣曲，很快就写完——他会给我寄来演奏谱。过了些时候我收到了应许的奏鸣曲，他要求我到尼科利纳山去演奏新作品，说出自己在练习期间产生的想法。

在预定会面的那天我乘车到Л.阿托夫缅①处，一同动身到别墅去。

---

① 阿托夫缅，列旺·塔杰沃索维奇(生于1901年)——苏联音乐活动家，普罗科菲耶夫作品的热情宣传者。普罗科菲耶夫一系列交响乐和戏剧作品的钢琴改编谱属于阿托夫缅，其中包括大合唱《亚历山大·涅夫斯基》(为歌唱与钢琴用的改编谱，国家音乐出版社，1941)、大合唱《干杯》(国家音乐出版社，1946)，舞剧《罗密欧与朱丽叶》(钢琴改编谱，音乐基金会出版社)和《灰姑娘》(钢琴改编谱，国家音乐出版社，1954)。

汽车刚刚开进大门，我就看见了前来迎接我们的谢尔盖·谢尔盖耶维奇。他身穿紫红色长衫，头上缠着东方头巾式的毛巾，一群公鸡母鸡跟在他后面奔跑着，显然，他刚刚喂过它们。“日安，先生！”——谢尔盖·谢尔盖耶维奇开玩笑地说，看了看我的惶惑不安的脸色，补充道：“请原谅我这一身乡下打扮。”

……我们走进办公室，普罗科菲耶夫坐到钢琴旁边，我们便开始演奏。令我吃惊的是，他那么快就忘记了他所写的音乐；印象是这样，好象他“在看谱”。非常明显，发生这种情况是由于在这段时期，谢尔盖·谢尔盖耶维奇写了很多新音乐。很久以后，他曾对我说，当他演奏哪怕是不久前写作的、但被他忘掉的曲调时，这个曲调一开始对他来说好象是完全陌生的，不可理解的。而只有在重复演奏时他才“习惯”于这个曲调，并且感觉到，不能再写出和它不同的了：曲调似乎是自然而然的，完全合乎逻辑的……

在同一天谢尔盖·谢尔盖耶维奇说出了一个愿望，想请C.里赫特演奏大提琴奏鸣曲的钢琴声部。已经是黄昏了，谢尔盖·谢尔盖耶维奇又约我们在离开前拜访一下尼可莱·雅科夫列维奇·米亚斯科夫斯基。

在演出奏鸣曲以后过了些时候，普罗科菲耶夫决定捡起大提琴协奏曲。考虑到他所写的音乐永远是在乐器方面利害攸关的，也就是为了在音乐中最大限度地利用乐器的一切表现上的和技术上的可能性，谢尔盖·谢尔盖耶维奇请我带来“任何性质的”、但包含着重要段落的大提琴作品的曲谱，在这些段落里广泛而新颖地利用着大提琴的技术上的可能性。

我带来了波佩尔、达维多夫等人的谱子。谢尔盖·谢尔盖耶维奇花了些时间钻研这些作品中对大提琴的技术运用，并且当他每一次碰到我时，都揶揄地说：“瞧，您又给我带来了音乐。”

在写作大提琴协奏曲时，谢尔盖·谢尔盖耶维奇约请我到他

的别墅里过夏天。我在尼科利纳山谢尔盖·谢尔盖耶维奇的别墅里过了两个夏天，而冬天经常在莫斯科和他会面。我能观察到他的作品的作曲工作过程。

由于生病的关系，医生们禁止他一天工作超过一小时。在白天这一小时，谢尔盖·谢尔盖耶维奇经常在钢琴边度过，写作音乐。其余的时间，除掉睡觉以外，他的全部思想只与音乐有关。因此，在糖果盒上、纸片上和他自己的笔记本里随时都可能出现他写的一些主题。

有一次，他在例行的按摩之后，叫我到办公室去并演奏了未来的节日音诗《伏尔加河与顿河合流》中的两个主题。他在治疗的时候构思出这两个主题并在报纸的空白处记了下来。

谢尔盖·谢尔盖耶维奇常常在吃饭时或散步时谈着谈着，忽然默不作声，沉入自己的思考，接着赶紧走进另一个房间并且记下些什么（假如这是在家里的话）。

在写作大型作品的时候，他从一开始就力求把它完整地想象出来。因此，在构思出主题材料后，他并不马上动手写作品，而是让主题“成熟”，並总是考虑着它们发展的可能性。有一回，他在纸上草拟大片的调性布局，而当时只有主题材料。谢尔盖·谢尔盖耶维奇常常在演奏未完成的作品时（如音诗《伏尔加河与顿河合流》、第七交响曲、大提琴与乐队的交响协奏曲、大提琴小协奏曲等等），突然停下来，开始谈论着下一步音乐将是什么样的，用什么样的材料，用什么样的织体，然后演奏构思好并已记录下来的继续部分的小段。这些“白斑”有时用勉强看得见的记下来的和声填满，在很多小节里使用一种和声。有时，他用选自各处的一些小段很快地构思成大型作品。例如，在大提琴与乐队的交响协奏曲中的Allegro里，一开始就构思了第一主题和结尾，随后是一般的声部和一些经过反复推敲的小段。当谢尔盖·

谢尔盖耶维奇招呼我演奏新段子时，我从不知道，他从这开头的小段进行下去会是个什么样子。

把作品全部写完以后，谢尔盖·谢尔盖耶维奇从头至尾来回过它两三遍，补充一些细节，修改和“显示白斑”，也就是一些尚未构思好的空白小节。

假如在钢琴旁构思时旋律或和声的某些部分不能让谢尔盖·谢尔盖耶维奇满意的话，在作了一些修改这个小段的尝试以后，他拿了曲谱，走向写字台，只在案头寻找令他满意的解决办法，此后一般是在钢琴上演奏记下来的东西。总而言之，谢尔盖·谢尔盖耶维奇往往离开钢琴写作一些在构思上特别困难的地方。他写管弦乐曲时，在钢琴谱上标明何种乐器和应该演奏什么，标记作得如此准确，以致在译解密码的时候，只在极少的情况下出现疑问，而疑问很快就由作者解答了。

在钢琴谱上记录刚刚构思好的管弦乐段落时，谢尔盖·谢尔盖耶维奇马上标明并部分地在邻近的几行里写出基本乐器，因此钢琴谱有时变成五至八行的谱子。老实说，这差不多已经是一个准备好的总谱了。只有在完全结束钢琴谱之后，普罗科菲耶夫才着手完全标明各声部的充分展开，也就是着手于作品的配器。

谢尔盖·谢尔盖耶维奇在自己的配器中总是力求音响的“透明性”，仅仅使用最低限度的必需的乐器。在他的管弦乐中往往遇到乐队中几位独奏家同时演奏的重奏音响（三重奏，四重奏，五重奏等等）。由于配器的这种透明性，总谱发出的声音特别富于色彩而有趣。

谢尔盖·谢尔盖耶维奇非常形象地想象出个别乐器的音响並把它们搭配成个别小组。比如，关于大号上得到的最弱音的低音音符，他曾经开玩笑地说，它们（这些音符）令人想起肥胖的甲虫，他想小心翼翼地用手把它们拿起来从一个音符移到另一个音符上……在大提琴与乐队的交响协奏曲的终曲中有一个地方，在

那里一个独奏的大提琴没有伴奏用allegretto小快板的速度演奏着主题。在带有这同一主题的大提琴之后，乐队独奏者们的弦乐五重奏进入。关于这几位独奏者，谢尔盖·谢尔盖耶维奇说道，在独奏的大提琴之后，他们将要象“可怜的亲戚们”一样发出声音。

配器的纯音色方面——乐器依据音区的高度转移。音色变化对普罗科菲耶夫来说有着特别的意义。正是由于特别的音色色调，他常常在小号、双簧管、单簧管上运用最低或最高的音符。在排练时管乐器的这些极端的音符，由于演奏上的困难往往引起音乐家们的不满。谢尔盖·谢尔盖耶维奇对演奏者们是要求很严的，他总是说：“假如这个音符很难掌握，但有可能，让他练习——就会容易起来。”谢尔盖·谢尔盖耶维奇常常回忆格拉祖诺夫，在排练他的一个作品时，一个圆号吹奏者对他说，他不能掌握“这个音符”。格拉祖诺夫从他那里要来圆号，长时间无声地适应着它，终于从圆号中得到了需要的音符。

我曾经向普罗科菲耶夫转达过一些大提琴演奏者们的要求，希望写作大提琴交响协奏曲某些段落的简易变体。谢尔盖·谢尔盖耶维奇说，写这个，当然可以，但是在钢琴谱的这些地方他标明的不是“ossia”，即“变体”，而是“facilitazione”，即“简易地”。他回答了我的困惑不解的问题：“我指望，那些有良心的音乐家们，不要希求演奏‘简易的’变体。”

在这同一时期他多次地——如果有必要的话——修改大段的音乐，仔细倾听他所重视的人们的意见。在一部电影音乐里就是这样。据谢尔盖·谢尔盖耶维奇说，他想在里面使用以前构思好的主题，但是……“把老式的红心牌塞给爱森斯坦从来没有成功过”。在《吉卜赛狂想曲》里也是这样。照谢尔盖·谢尔盖耶维奇的话说，在那里，他很久不能合上拉夫罗夫斯基的意愿。在和C.A.萨莫苏德一起时也是这样，普罗科菲耶夫征求他的意见，对歌剧《战争与和平》的新修订本作了非常大量的和仔细的工作。

当普罗科菲耶夫根据原稿校对誊清本或由某人译解的总谱时，他极感疲劳。在那时谢尔盖·谢尔盖耶维奇不仅对本文，而且对每一个最细小的不整洁都是特别吹毛求疵的。他毫不惜力地在篇页的空白处为在低音谱号附近不小心打上的句号或者为在八分音符上的不整洁的小符尾作出批改。他常常带着小折刀坐着，亲自仔细地刮去誊写者们的污迹，“清扫”休止符、音符上的符干等等。普罗科菲耶夫特别兴奋地评论过 Н. Я. 米亚斯科夫斯基的才能，他在校对的时候不放过任何一个错误。他曾多次跑去求助于自己的朋友，要求他校对一些作品。用谢尔盖·谢尔盖耶维奇的话说，米亚斯科夫斯基把这事干得满漂亮。总之，普罗科菲耶夫很少怀着那样深的喜爱来谈论什么人，象谈论Н. Я. 米亚斯科夫斯基那样。

在最后几年里，医生们禁止他经常出席音乐会和参观一切公共设施。然而谢尔盖·谢尔盖耶维奇对生活、对一切新事物表现出极大的兴趣。他急不可耐地等待着自己的某个朋友或熟人的到来，怀着极大的好奇心打听在会议上、在传闻中、在讨论中发生的一切，总是非常灵敏地评论着听到的话，并说出自己对各种问题的清晰透彻的观点。

不顾医生们的禁止，普罗科菲耶夫竟有本领——如他所说——“获准”听非常大量的广播或唱片音乐。在他的桌子上总是放着标明他想听的一些作品的广播节目单。靠广播他也了解了苏联作曲家们的新作品，而且不论何时都不是漠不关心的，总是说出这样或那样的意见。

谢尔盖·谢尔盖耶维奇高度评价作曲家们以及表演家们的良好趣味，他常常说，必须认真培养自己的良好趣味，随时注意到它。他本人在自己整个自觉的一生中仔细防护自己，避免在他的音乐中渗入有害趣味的成分。对演奏坏音乐的表演者们，他是完

全不能容忍的。我记得，谢尔盖·谢尔盖耶维奇曾经约我到一个大学的新大楼附近去作通常的散步，他经常乘车去那里，为了从那里欣赏莫斯科全景和新大学。离我们不远出现了一个手风琴演奏者，他坐着，胡乱地在拉些什么。真诚的遗憾反映在普罗科菲耶夫的脸上："唉呀，他在拉一首多么令人厌恶的曲子啊。"

有一次我问谢尔盖·谢尔盖耶维奇，在作曲家中他最喜爱什么人，他回答——海顿。同时他也喜爱柴科夫斯基，在柴科夫斯基的歌剧里他特别推崇《女靴》。他怀着深刻的理解谈到鲍罗金，谈到他作为一个人，一个音乐家，一个学者的卓越的气质。他爱听柏辽兹为乐队改编的韦伯的《邀舞曲》，其中他特别喜欢两个主题的同时结合："巧妙地制作出来的对位！"

在自己一生的最后几天里，普罗科菲耶夫是一个特别准确和遵守时间的人。在他充满困难但仍很充实的生活中可以清楚地觉察到他的有规律的生活节奏。谢尔盖·谢尔盖耶维奇通常住在别墅里，很早醒来，第一件事是把安乐椅拖到露天的小台阶上，一大早就在那里长时间地静观周围的自然景色。然后回自己的办公室，在那里，每天照例在同一时刻刮脸。我醒来时往往听到电动刮脸刀的嗡嗡声。对我来说这是对时间的检验和对谢尔盖·谢尔盖耶维奇的自我感觉的检验，因为，假如他觉得自己不好，就把刮脸的时间略微推迟一些。

无可非议的衣着，总是打着领带，穿着短上衣——他这样走出去早餐。在这个问题上还必须补充他对服装的鲜明色彩的爱好和对香水的明显的喜爱……

谢尔盖·谢尔盖耶维奇经常在吃饭时谈论国际大事，对各国对外政策方面和内部生活方面的问题表现出极大的兴趣。在午饭前一般是工作和散步，而午饭后和傍晚，谢尔盖·谢尔盖耶维奇的妻子，不知疲倦的米拉·亚历山德罗芙娜，低声朗读他所喜爱的书籍。她那么敏感地关注着他的健康状况的一切细微的变化。

健康的严重情况迫使普罗科菲耶夫服用的一切药剂，他都服用得非常守时，还把每种常服药剂都记录在专用的笔记本里。

在晚饭后，睡觉前，谢尔盖·谢尔盖耶维奇所喜爱的事是走到公路上去，把道旁柱子上的路灯拉开。如果发生了罩子里的灯泡烧坏了一类的事，他就怀着最真挚的担心寻找尼科利纳山的管理员，要求他尽快地吩咐换上一个新灯泡。

普罗科菲耶夫按照特殊的方式，带着极大的幽默感对待他那里养活的动物，他非常喜爱它们。他喜爱一只名叫缅多扎的变种狗，谢尔盖·谢尔盖耶维奇开玩笑地把它介绍成“冰岛狼”，虽然这只狗的脾气特别温和。他还喜爱一只公猫，这只公猫总爱在谢尔盖·谢尔盖耶维奇的安乐椅里睡觉，而谢尔盖·谢尔盖耶维奇极力让它改掉这个习惯。谢尔盖·谢尔盖耶维奇看见躺在安乐椅里的公猫时，就走近它，好象没有注意到它，带着不动声色的模样，很小心地坐到安乐椅里去，为的是让猫不疼。谢尔盖·谢尔盖耶维奇很喜欢这个教育方法，自然，公猫是一点也不喜欢，它被弄得大吃一惊，跳出安乐椅，逃到别处去了。

普罗科菲耶夫经常亲自喂别墅里的母鸡和公鸡。而且所谓的“母鸡越野赛跑”使他特别兴奋，当他把面包渣扔到母鸡和公鸡群的对面时，它们争先恐后地拼命跟在面包渣后面跑去。在使他得到很大满足的“越野赛跑”之后，谢尔盖·谢尔盖耶维奇单喂落在后面的“鸡婆婆”，它赶不上成群的公鸡。在这种“越野赛跑”中，公鸡基蓬照例第一个走来，它由于是一只非常“神经质”的鸡而得此绰号，它会为一点点小事“愤怒得全身简直象要从里面开了锅一样”。

这只带有玫瑰色尾巴的老白公鸡长时间地大模大样地蹓跶着，逗得普罗科菲耶夫非常开心。当它偶然掉进盛着野樱桃冻的炖锅里后，他就索性给它涂上颜色。谢尔盖·谢尔盖耶维奇总是以幸运的见证人的资格谈到此事。

普罗科菲耶夫灵敏地感受着和热爱着大自然。最后几年在莫斯科过冬的时候，谢尔盖·谢尔盖耶维奇甚至在冬天也巴不得哪怕在白天动身到别墅去。而随着春季的来临，这个愿望就变得越发不可遏制了，他可以说是在计算着日子。当冰块顺着莫斯科河淌走的时候，人们会修好尼科利纳山附近的桥梁，他就整个夏天都可以乘车去别墅，或者，如他所说，“去农村了”。

住在别墅里的时候，谢尔盖·谢尔盖耶维奇一天要出去散步好几次，每次都不停地欣赏着大自然的美景：在冬天——雪好象卧在云杉树上；在夏天——色彩和天空、花朵融为一体。对尼科利纳山附近的一些地方谢尔盖·谢尔盖耶维奇有着自己的称呼，它们是在和Н. Я. 米亚斯科夫斯基一起散步的时候产生的。例如，象“托比克泥潭”（小狗托比克曾经沿着这个泥潭跑过），“窗户”（在森林边的一个特殊地段）。

有一次，在森林里散步的时候，谢尔盖·谢尔盖耶维奇带我到一片小草地上去，在那里举行了野餐。当时他是第一次乘车到尼科利纳山。这次野餐还有米亚斯科夫斯基。当我们动身离开的时候，谢尔盖·谢尔盖耶维奇说：“我发现，尼可莱·雅科夫列维奇不见了。”我开始找他——好象，他在收捡野餐后留在小草地上的纸片。尼可莱·雅科夫列维奇把所有的小纸片捡得一干二净以后，说道，“免得糟塌风景”，就把它们埋上了。谢尔盖·谢尔盖耶维奇本人从不允许自己把什么废纸扔到草地上。

谢尔盖·谢尔盖耶维奇的如此鲜明的合乎人情的本性，总是感动着我，他的性格特征反映在他的音乐里。我总是看到在他的紧促的、有节奏的、老老实实的步调和他的音乐之间有相似之处。

在乐谱的抄写中他同样仔细地避免每行末尾处的参差不齐，就象在生活中穿着得规规矩矩和整整齐齐一样。

听着他的音乐，不由自主地回想起他的言谈风貌：机智的，

开诚布公的，有时是辛辣的，经常是温和的。

在普罗科菲耶夫的音乐里——完全没有枯燥无味；在生活中——有着对人们、对大自然、对动物的挚爱。

在音乐中——有着速度的准确性和刚健的节奏结构；在生活中——有着全天的规律和节奏。

在音乐中——配器透明，使用最低限度的必需的乐器；在生活中——在周围的陈设中没有任何多余的东西，只有生活直接需要的、最低限度的物品。

在观察谢尔盖·谢尔盖耶维奇的时候，天才的作曲家、水晶般纯洁和永远年轻的人的美妙的和谐，随时都会令人感动。

和这个人的会面将作为我一生中最光辉的日子永远保留在我的记忆里。

1954年5月15日

译自《普罗科菲耶夫资料、文献、回忆录》

他善于倾听时代

И.爱伦堡

在谢尔盖·谢尔盖耶维奇的命运中和创作中，最严酷的似乎是悲剧性的开端。自然，这并没有和他对生活的爱和冷静的乐观主义相抵触，乐观主义帮助他走上了历史的大道。忧虑包围着我们世纪初期的先进艺术的大师们。美学上老化了的准则似乎是虚伪的和有害的。谢尔盖·普罗科菲耶夫不仅善于建设，也善于摧毁。在这个外表安静，好象北方人的身上蕴藏着最不寻常的内在热情。他是首先在音乐中表现我们世纪的暴风雨的那些人中的一个。他诞生在革命前的年代里，他精通古典和声的初步知识，他爱真正的和谐，但他更爱艺术中的真理：他善于倾听时代。他的创作道路在很多方面接近巴勃罗·毕加索的道路：谢尔盖·普罗科菲耶夫也善于在不同的方式中工作，善于在每一步上反对自己，善于尝试一切和拒绝一切，并且永远全身心地忠于自己的天职和自己的艺术良心。他拒绝那个世界①，虽然他曾在那里受到过赞扬；他希望为自己的人民和为未来而工作。他经历了许多考验，但在精神上没有倒下，没有屈服。他在心灵上作为一个年轻、有为、不可驯服的人而死去。这是一个巨人。不倾听谢尔盖·普罗科菲耶夫的作品，不思考他的最不寻常的命运，后代就不能理解艰难而光荣的时代，我们又把它正确地称为我们的时代。

1955年

译自《普罗科菲耶夫资料、文献、回忆录》

① 普罗科菲耶夫曾侨居国外达十五年之久，在法国虽受到赞扬，但由于离开祖国时间过长，影响创作的发展，因此他决定回国定居。——译注

评　　传

俄罗斯民歌十四首

И.涅斯齐耶夫

1944年底，著名俄罗斯民歌收集家与研究家E.B.基比乌斯建议普罗科菲耶夫为声乐与钢琴改编一本俄罗斯民歌集（为了参加艺术事务委员会举办的一次比赛）。基比乌斯挑选了一批最上乘的古老民歌，这是早在二十年代他和З.B.埃瓦尔德一起到俄罗斯北方（扎奥涅日耶、比涅日耶、沃洛戈德省）收集来的。有几首是三十年代在沃龙涅什省记录的，这是民间音乐家A.B.鲁德涅娃提供给作曲家的。

普罗科菲耶夫甚为赞赏乡村民间歌曲粗糙的美以及它们独特的诗意；使他感兴趣的还在于选出来的这些民歌，俄罗斯作曲家们一首也没有用过。

于是，1944年冬普罗科菲耶夫的作品目录中又增添了一个由十二首俄罗斯民歌改编组成的集子(作品第104号)，其中七首取材于基比乌斯的民歌集(《绿色的丛林》、《褐色的眼睛》、《在小树林旁》、《我哪里也没有见到一个男朋友》、《萨兴卡》、《杜纽什卡》、《修道僧》)，三首取材于鲁德涅娃的记谱(《夏日的琼花》、《卡捷琳娜》、《梦幻》)，另外谢尔盖·谢尔盖耶维奇又给这本集子加了两首，还是1931年在巴黎出过单行本的《山上的琼花》、《白色雪花》。整个集子完成于1944年12月底。马雅可夫斯基在12月31日的日记中指出："普罗科菲耶夫把民歌解释成最好的音乐。"

"巴黎的"改编曲也许是这个集子中不大成功的两首，这是当时由于偶然的一次约稿"顺便"写成的。两首旋律——和其余几首

不同——流行比较广泛：《山上的琼花》是一首快速轮舞歌曲，《白色雪花》则是一首悠长的民歌。作曲家为这些简单的歌调配上了复杂的、和声上精细的伴奏，其中包括突然转调以及艺术上剧烈的调式进行。第一首歌曲属于这种情况（在模仿古斯里琴的情况下，用了印象主义那种细腻的和弦层），第二首歌曲更严重，其中宽广的歌曲旋律与“罗嗦的”钢琴部分的均匀节奏之间的裂痕感觉很明显。

1944年写的几首改编曲，在思想上无比丰富，无比深刻，甚至难以用通常的用语称之为“改编曲”：作曲家自由运用民歌的旋律与歌词作为创作自己的艺术作品时的一种凭借。他并不满足于单纯配置和声的作用；他每次都给古老的歌曲旋律加以发展与充实，用特种织体与转调效果来丰富它们，使这些民间素材隶属于自己的美学思想。他重新改造古老的民歌，例如，把两支抒情歌调结合成一个作品(《绿色的丛林》)，或者把这一首歌曲的旋律同另一首歌词联合在一起(《杜纽什卡》)，象这样从思想内容上改造民歌的手法俄罗斯作曲家们不止一次地运用过，可是主要是用在大的交响乐或者歌剧作曲中。普罗科菲耶夫却大胆地将这一原则用到小型的独唱歌曲改编中来了。

并非所有的实验都获得成功，尤其是当作曲家忽视原始民歌里诗的内容、突出某一部分外在因素的时候。比如，在《卡捷琳娜》这首歌中，他注重的是旋律的轮舞性质与歌词里某些“逗乐的”措词，结果搞成舞蹈伴奏式的滑稽可笑的小品。其实这首歌曾谈到“人们给这位来到异乡的小伙子配了个不相称的姑娘”，它的真实含意是悲伤的，绝非快乐的。过分复杂的钢琴部分加上故意不协调的“手摇风琴式”和声与剧烈的转调进行，同《褐色的眼睛》这首歌非常明朗抒情的歌调也是不大合适的。

大多数情况，作者不顾悠长歌曲中宽广的歌唱性和民间的“花腔特色”，用流动的、节奏上描画得清清楚楚的伴奏把自由

的、旋律上歌唱性的每个小节都填得满满的。象《梦幻》、《莎兴卡》这样一些旋律如此迷人的歌曲就特别明显。

可是当普罗科菲耶夫正确地觉察到其中诗词的含义与歌曲的性质，并且对它那种生活的美有所理解时，那么他一定会找到适当的手法来为它作解释的。

表现被遗弃的少女极度悲哀的歌曲《绿色的丛林》就属于这类真正的杰作。这里作者对原始民歌的“干涉”相当有限而自然，以致很难使这首音乐变成别的什么样子：简明的和弦织体，有表现力的重复旋律的低音，半音化的衬腔与乐句结束处叹息的装饰音——所有这一切加上充满热情的旋律，创造了一个少女深

Зе - лё - на - я ро

-щи ца, что ж ты не цве тёшь

и т. д.

切痛苦得使人断肠的典型形象(参阅谱例)。

很显然，这支旋律放射着智慧之光的纯朴美，和作曲家的风格很相近，它使我们想起大合唱《亚历山大·涅夫斯基》中《死寂的原野》那首深刻悲剧性的纯朴歌调是不足为奇的。

《绿色的丛林》是三部曲式：作曲家在中部采用了另一首抒情歌曲的词和曲——《已经说过了，不要再来》，也是体现分离与割不断的爱情这个主题的（3.埃瓦尔德记于沃龙涅什省）。两首相辅相成的女声抒情歌曲联结得这样成功，使整首作品听来好象是一个统一的艺术整体似的。

那首男声舞蹈歌曲《杜纽什卡》也有不少使人感兴趣的地方，这是表达农村青年面对无比美丽的少女流露出兴奋心情的。歌词引自一个出处：基比乌斯编的《沃龙涅什省俄罗斯民歌集》，而旋律则引自另一个出处：从《比涅日耶歌曲集》中选出来的，也是他所喜爱的一首抒情的不太快的歌曲《绿色花园里的夜莺》，作曲家把这支旋律改成快速舞蹈性质的作品。丰富发展的钢琴部分加上描写嬉戏的趣味盎然的效果，仿佛模仿热闹异常的莺歌燕语，显得别具一格。快乐的歌词内容和经过改造的旋律与强烈的节奏构成的伴奏，造成一幅体裁鲜明、充满幽默色彩的图景。呈现在听众面前的是一个勇敢的小伙子栩栩如生的肖像画，这是一个表现自己对“白脸小鸽子”杜尼亚满怀热情的小伙子。这首歌曲最后那段音乐后来完全被用到舞剧《宝石花的故事》第二场中，作为达尼拉的勇敢的同伴们在婚礼场面跳的《友谊之舞》了。

民歌集的最后一首歌曲《修道僧》同样突出青年人舞蹈的性质——妙趣横生的女歌手在叙述一个青年修道士，他一面燃烧起对“亲爱的美丽女郎”火一般的热恋，一面又埋怨它会玷污自己黑色的僧侣帽子。歌曲中表达的响亮笑声与俄罗斯舞蹈那种自由自在的情绪真是妙不可言。

作曲家的这种风格的细腻感还表现在热烈的婚礼歌曲《夏日

的琼花》与抒情女郎——《莎兴卡》以及民歌集中其他一些篇章里。作曲家在俄罗斯和声方面的蓄意探索是很有意义的，他致力于寻求粗线条的和声美，来适应古老民歌的气质（空五度，持续低音，带二度或者四-五度结合的流动重复的低音）。

这本集子中的两首歌曲——《夏日的琼花》与《绿色的丛林》——在俄罗斯民歌改编音乐会的检阅中分别获得一等奖与二等奖。而《绿色的丛林》则成为普罗科菲耶夫的最经常演出的声乐作品之一。

1945年春基比乌斯再次建议谢尔盖·谢尔盖耶维奇为全苏广播委员会举办的新比赛改编几首民歌。这一次作曲家表示希望不再改编生活抒情性的或者滑稽可笑的，而想改编史诗性的歌曲。“我想找些有故事情节的”——他对基比乌斯说。普罗科菲耶夫打算为男声二重唱与钢琴新改编几首。于是就产生了两首极其独特的歌曲二重唱（作品第106号）——《莫斯科有条出名的小路》与《并非世上任何女人都可娶为妻》。

第一首民歌是E.Э.李涅娃在弗拉基米尔省向查哈罗夫兄弟记录（1900）并由基比乌斯翻译整理的。这是一首典型的士兵歌曲，它是歌唱军队远征、歌唱张开白帐篷的“光荣的普列奥勃拉仁斯基军团”的；歌曲的旋律具有俄罗斯勇士的强大力量与豪迈气魄。普罗科菲耶夫一方面在节奏上突出歌曲中均匀的进行曲因素，一方面在旋律上作了某些发展，特别是在强调终止式的过程中加进重复意志坚决的乐汇；对这首二重唱起到更新作用的是丰富的调性发展与色彩强烈的和声综合。

遗憾的是，作者没有沿用李涅娃记录下来的俄罗斯农民多声部歌曲的原始手法（基比乌斯曾建议他采用繁复的衬腔织体的手法来写三重唱)。可是在这首歌曲中运用的声乐复调手法仍然具有完全特殊的趣味：这里既有古典的模仿方式，也有纯粹器乐性质的“伴奏”低音，还有个别地方接近民间二声部。因此，作者并

没有重复民间的素材，而仅仅是把它们当作主题-核心，独立自主地再创造了一幅俄罗斯现实的典型画面——英雄步兵们高歌猛进的景象。

作曲家对关于多勃雷尼亚与阿辽莎的壮士歌《并非世上任何女人都可娶为妻》中宏伟而严整的旋律特别感兴趣，这首民歌是1926年基比乌斯与埃瓦尔德在扎奥涅日耶记录的。歌词叙述一个俄罗斯青年不幸的命运，他被迫娶了一个不称心的女人。根据基比乌斯的意见，谢尔盖·谢尔盖耶维奇以渴慕的兴趣反复吟唱这支壮士歌的旋律，并且决定以此为基础写一首大型声乐二重唱。据说民间的壮士歌是独唱宣叙性的，因而把它改成二声部对这种体裁就不典型云云，这种情况并未能阻碍他的工作。结果写出来的已经不是什么民歌改编，而是完全别具一格的创作，其中只有开头几句用了原始民歌。普罗科菲耶夫在这里广泛运用了模仿手法、调性跳越、近似歌剧中的宣叙性赞叹等等。他也没有照搬壮士歌中的宣叙方式，而是采用富于表现力的俄罗斯朗诵调的手法。整首作品使人感到好象是为叙事性的大歌剧场面写了个天才的草图似的。

普罗科菲耶夫加工改编的十四首俄罗斯民歌(作品第104号与106号)，是属于他的创作传记中重要的一页。民间的旋律与歌词内容启发他的想象，去追求探索适应俄罗斯民族风格的新的表现手法。作曲家对俄罗斯民间的抒情歌曲与俄罗斯的壮士歌中的叙事诗特别感兴趣。在普罗科菲耶夫后来的一系列作品中——从《伊凡雷帝》与小提琴奏鸣曲(作品第80号)到舞剧《宝石花的故事》——我们都可以发现他醉心于民间素材的颇有成效的迹象。

尽管普罗科菲耶夫的改编曲中有某些作品带有实验性质，尽管其中有时暴露出民间旋律与作者的和声之间存在着明显的矛盾，然而作曲家的这份劳动仍然属于俄罗斯新音乐中最别开生面的篇章之一。

译自И.涅斯齐耶夫:《普罗科菲耶夫传》，1957莫斯科版第378页

亚历山大·涅夫斯基

И.涅斯齐耶夫

大合唱《亚历山大·涅夫斯基》的创作要求普罗科菲耶夫作一次大的加工：首先必须从电影音乐的片断中选择最重要的材料，并把它们安排在严谨的声乐-交响性的结构中；引子部分《蒙古人压迫下的俄罗斯》与几个声乐插曲（第二乐章——《亚历山大·涅夫斯基之歌》，第四乐章——《起来，俄罗斯人》与第六乐章——《死寂的原野》）几乎保留不动。然后是发展性的乐队片断，特别是中心乐章——《冰湖之战》与终曲——《亚历山大进入普斯科夫城》一定要从本质上加以改造。第三乐章——《普斯科夫城里的十字军》——作者采用的是有表现力的三部性结构，在第四乐章与第七乐章中，正象在《基热中尉》中一样，运用了几个主题作对位结合的原则（电影里是没有的）。某些音响描写的片断（例如：为亚历山大与条顿头目决斗写的插图性质的音乐，或者当条顿十字军胜利开进普斯科夫时场面上响起的哀乐）则弃之一旁。此外，作者还必须为整部大合唱重新配器，因为原来为电影写的总谱，考虑到录音的特殊条件，用了些不常用的试验性手法，在音乐厅是不适用的。作曲家写《亚历山大·涅夫斯基》的新总谱时写得特别仔细。1939年2月他公开声称：“我非常高兴，在党召开第十八次代表大会的前夕完成了这部作品，它可以作为俄罗斯人民历史长河中许多最鲜明的插曲之一。”（《苏联音乐》杂志1939年3月号第44页）

大合唱《亚历山大·涅夫斯基》是完全以“实用的”电影音

乐为基础创作成的大型声乐-交响性作品中绝无仅有的典范。作曲家表现了严格的曲式感，他并没有把这部作品处理成若干插曲消极的组合串连，而是处理成由七个乐章构成的完整统一体，具有非常准确的、有内在联系的逻辑性。从大合唱总的结构看，它有奏鸣曲式的特征：比如，前面四个乐章相当于引子与几个基本主题的呈示部，中间第五乐章是独特的展开部的集中表现（几个对比主题的并置及其对位结合），最后，在抒情-戏剧性的间奏曲(第六乐章）之后是终曲-再现，其中重复并且肯定了第二与第四乐章中的基本主题。因此，作者回避了一般奏鸣曲式的公式，而是运用了奏鸣曲式的结构原则：几个互相冲突的形象形成对比并置与“斗争”，基本主题的回复与再次肯定。

大合唱中所以获得如此尖锐戏剧性的发展，首先由于俄罗斯爱国主义军队与条顿鹰犬骑士两种敌对形象之间的激剧矛盾。音乐本身则通过两种不同的音调范畴造成尖锐的对抗性：描写十字军侵略者的是死板机械的节奏，粗糙的多调性和音，毫无生气的音色（重浊的铜管乐，打击乐，死气沉沉的教会合唱）；而刻画俄罗斯爱国主义者的则是优美如歌的民间性质的旋律，柔和的人声音色（弦乐，合唱，女声独唱）。

这部作品中有许多东西，对于普罗科菲耶夫的风格来说是全新的：如果我们在他以前的一些作品中（就以《斯基夫组曲》为例吧）可以碰到音响的风景画与戏剧动作的插曲的话，那么现在在如此完整与令人信服的形式里，则可以首次发现声乐插曲的朴实感与歌唱性、它们的民族根基、它们和俄罗斯歌曲与古典歌剧音乐之间的联系。就是体裁本身也非比寻常：写生-描绘性的乐队插曲同宽广的歌曲概括相结合的结果，产生了一种新的体裁合成体，它把标题性的交响乐和近似歌剧里的合唱效果统一在一起了。

大合唱七个乐章中的第一乐章——《蒙古人压迫下的俄罗

斯》——最短小，没有什么发展；这是交响性的前言，套曲的特别的引子，造成一种森严的时代气氛。“蒙古人破坏俄罗斯的战争留下来的悲惨遗迹——尸骨成堆，干戈遍地，田园荒芜，一片废墟……”——П.巴甫连柯与С.爱森斯坦的电影分镜头剧本开头就是这样描写的。

一开始带粗野装饰音的二度音调使人追溯到古代，回答它的是悲痛的叙述性句子。这种无限遥远、无限空旷的感觉是由于异常的发音效果加以强调造成的：相隔四个八度的最高音与最低音齐奏，并且中间没有任何填充声部。类似的效果后来在普罗科菲耶夫描写空旷的俄罗斯场景里悲痛的插曲时不止一次地遇到过（《战争与和平》中人民苦难的主题；《谢苗·科特科》第五场的引子）。这一乐章的中部在风景画一样的表现力方面也很别致：在小提琴震音发出不安的嗡嗡之声的背景上从远方传来单簧管独奏。

壮士歌性质的《亚历山大·涅夫斯基之歌》——第二乐章——是大合唱中俄罗斯的基本主题，是她不可战胜的力量与庄严伟大的表现。“谁侵犯俄罗斯的国土，谁必将被置于死地”——这句歌词简直可以作为任何一部作品的箴言。这首合唱的基本旋律和传统的俄罗斯壮士歌的歌调及其坚定沉着与充满内在力量的性质有明显的联系。和俄罗斯古典作曲家的主题相似之处还在于特殊的和声手法（变格并置占优势）与经常爱用的乐队效果（竖琴“模仿古斯里琴的”演奏)。同时其中还保留着普罗科菲耶夫个性的风格特征(清清楚楚的下行八度或是下行五度的中断终止，与使人想起雄壮的勇士步伐的节奏重音）。《歌》中也有内在的形象对比：宏伟的领唱与比较活跃的、叙述亚历山大战胜瑞典人的中部相对立。这里战争-造型性的因素增强了，打击乐组“军队进行曲”的音响也加进来了；但这一部分听起来并不象战争场面的直接描绘，却更象是有关早已发生过的战争故事的叙述。

冷冰冰的恐怖气氛贯彻第三乐章——《普斯科夫城里的十字军》——音乐的始终。铜管大声喧哗的音色立刻把人们带进一个残暴的灭绝人性的形象世界。尖锐而“有病态的”和声很有特点：三和弦（升c小调)加上仿佛是导音（升B)的“阻塞”音。接着是呈示描写条顿侵略者的基本主题：他们虚伪的“尊严”、兽性的愚蠢，他们军事上的侵略主义。条顿人在这里有三个不同的主导主题：天主教的圣咏调(由混声合唱队用拉丁文演唱)，低音部粗野咆哮的动机（建立在减三度音调上)，还有四支圆号吹出的森严信号——用冷酷无情的“断断续续的”音调构成迟钝而棱角鲜明的信号。圣咏调的拉丁文内容（Peregrinus exprectave pedes meos in cybalis）讲的是关于出征的骑士应尽的军事义务，要他们准备从地面上消灭一切敌人。故作慈悲的歌唱的“神圣感”仿佛被那个极度夸大的对位动机给破坏了。

中间插部的情绪急剧变换：铜管不响了，合唱让位了，多调性结合的野性被弦乐上柔和的精细的变音体系化的音响所代替。这段音乐表现的是在敌人蹂躏折磨下的普斯科夫人民蒙受的深重灾难，并在此基础上出现一段悲哀的、象民间哭泣一样的音调。

哭泣、伤感的印象由于弦乐divisi（分部）和半音乐汇发出呜咽的挂留音形成错综复杂的交织而显得增强起来。浮现在我们眼前的是富有表现力的人民痛苦的现实形象。俄罗斯哭泣的主题终于被作为森严的对题的鹰犬骑士的信号所破坏。于是伴随着虚伪的祈祷歌调的敌人暴力和令人心寒的场景又再次重现。

大合唱的第四乐章——《起来，俄罗斯人》——象第二乐章一样，是俄罗斯歌曲的合唱场面，不过二者有所区别。如果第二乐章讲的是很久以前的往事，那么这里是现实的“歌剧的”因素占主要地位；这是向人们发出走向斗争的积极号召，它号召大家去把那些深仇宿恨的敌人驱逐出境。普罗科菲耶夫依靠俄罗斯民间创作与古典歌剧作家的传统，创造了鲜明的民族英雄歌曲的光

辉典范。合唱的基本旋律包括这支旋律的调式构成（c小调与降E大调的交替调式），和俄罗斯歌曲保持紧密联系的全部音调结构，体现了英勇战斗的大无畏精神。可是普罗科菲耶夫在这里却又设法使传统歌调尖锐积极化起来——首先靠进行曲的重音帮助；歌曲的警钟节奏为意志刚毅的性质增加了几分不安的气氛。合唱呈示部中段那些色彩性的调式-和声的跳跃对普罗科菲耶夫来说是很有特点的，它们使音乐形象更加鲜明。

作为优美的诗意的对比是中心的D大调插部（“在亲爱的俄罗斯国土上将不会再有敌人存在”）。总的色彩柔和、明亮；节奏比较平稳、流畅，音色透明，由女声（女低音声部）演唱。这个豪爽-抒情的主题——全部总谱中最迷人的主题之一——表现了赤子对祖国的爱，以及对她庄严的美的赞颂。

处于中心地位的也是最具发展性的第五乐章(《冰湖之战》)集中描写交响戏剧的主要事件——亚历山大·涅夫斯基的军队同鹰犬骑士之间的冲突。宏伟壮丽的战斗场面显露了普罗科菲耶夫这位战争画画家幻想的非凡气魄：摆在我们面前的已经既不是什么回忆，也不是什么行动的号召了，这本身就是行动，而且表现得很逼真，几乎可以看得清清楚楚。在世界音乐文献中象这样强烈、这样真实的战争画面是很少的。这是大合唱中发展音乐形象的“贯穿”组合型比形式上的收拢性、结构上的完整统一性显得更为重要的唯一部分；而且各插部之间的轮流交替取决于电影视觉镜头的变更，而不是取决于形式主义的音乐公式。但是在这种仿佛完全“自由的”曲式里仍然有它本身的完整性：它在形象表达上接近于引子与结尾部分，带有平静的风景画性质，同时作为中心的战争场面在总的结构上又具有明显的回旋性（“条顿”主题与俄罗斯主题轮流交替）。

《冰湖之战》的全景图从写生的引子开始，这个引子是描绘清晨楚德湖冰上雾气弥漫的景色的；大提琴上的震音运动与中提

琴 sul ponticello（近码演奏）发出仿佛是小鸟报警的尖锐的叽叽喳喳声，造成一种不安的期待情绪。接着奏出“十字军侵略”的机械音乐，并且不断增长与加快；低音迟钝地重复持续的音型，表现了敌人步兵严酷的铁蹄声。在“铁蹄”背景上人们又可听到早在第三乐章里就听到过的信号式的“侵略的主导主题”；它先从远方传来（台后加弱音器的长号），然后转到沉重怒吼的大号与其他铜管乐器上。作曲家为十字军作这样的配器，据他自己说，是出于“如果用小号吹这些音，毫无疑问，对俄罗斯的耳朵是不愉快的”；因此存心采用尖锐刺耳的乐队效果与调式和声的效果。接着在同一个升c小调上，并且用同样的合唱陈述方式（女低音、男高音与男低音），重复出现天主教圣咏的合唱插部，这是我们在第三乐章里也曾听到过的。

几乎完全由几个已知的主导动机构成的侵略插部过后，是十字军与俄罗斯人发生冲突。更加疯狂的鹰犬骑士之歌（歌词是“Vinctam arma crucifera! Hostis Pereat!”“处决俘虏，消灭顽敌！”）和简短的准备去战斗的俄罗斯军队的主题相继交替；歌曲《起来，俄罗斯人》中勇士的句子出现在乐队里，然后是建立在持续“古多克”低音上的流浪乐师的演奏。在“冲突插部”之后，再度重现好象是特别叠部的“条顿侵略的音乐”（同样是升c小调，同样是美妙悦耳的圣咏，由铜管狂怒-战争的叫嚣伴奏）。

最后，作为最显著的音乐对比，进一步发展了亚历山大·涅夫斯基部队的“反攻插部”。D大调“俄罗斯攻击的主题”轻快敏捷；旋律的清晰性、大调式的透明性和节奏的灵活性相结合，接近于格林卡的某些主题。

这段音乐唤起我们对不可战胜的俄罗斯军队的回忆，他们象旋风似地席卷敌人的“蠢猪式队形”。攻击的主题在这里还和合唱《起来，俄罗斯人》中胜利的旋律相互交替出现。



巨幅战争画面的最后部分是特殊的综合再现，其中多次重复出现条顿人侵略的“信号主导主题”和俄罗斯人攻击主题与合唱《起来，俄罗斯人》中的主题相结合。普罗科菲耶夫大胆地将条顿人喊叫的升c小调主题重叠在俄罗斯人攻击的D大调（或是降B大调）主题上；这种多调性的音层听起来既尖锐，却又起到令人信服的宣传画的效果。条顿人喊叫的主题遭到本质的改变：它已经丧失自己赢得最后胜利的音调，作者用下行乐汇（三全音、七度！）取代了它，并使之更尖锐化。现在这个主题远不象从前那么自负与威胁人了：它不再是大言不惭地号召侵略了，而是身处困境的狼狈信号，是被击溃的敌人发出的野兽般的号泣。

紧接着的是楚德湖冰上一段纯粹装饰性的灾难插曲——也许，这是整部作品中最弱的一环：旋律的形象性让位于描绘-喧嚷的效果（铜管上震耳欲聋的和弦，木管与弦乐上旋风一样的经过句）。直到最后那个上行的戏剧性主题才使我们想起这是敌军应该遭到正义与严厉的惩罚。

整个第五乐章以诗意的尾声结束。在弦乐组 con sordino（加弱音器）轻微的声响中，小提琴柔和的高音区奏出第四乐章中部那个抒情主题(“在俄罗斯的国土上不会再有敌人存在”)。这段音乐好象是对为捍卫祖国的战争而阵亡的俄罗斯英雄的回忆。

平静-透明的尾声的直接继续是第六乐章——《死寂的原野》，这是俄罗斯妇女诉说自己的丈夫牺牲在原野上的一曲悲歌。这里既有温柔的色彩（加弱音器的弦乐），也有哀痛的静谧……在倾诉森严可怕的血战形象之后，一个普通妇女唱出一首伤心的咏叹调（女中音）。

很难相信，这样一首严格的古典俄罗斯咏叹调（在特性上使人想起《伊戈尔》中雅罗斯拉芙娜的哭诉)，竟然是如此坚决摒弃完整的咏叹调形式的作曲家写出来的。咏叹调开始的旋律就以线条的严整性与俄罗斯民族的歌曲性迷人。和声简明有力（例如六级上的小和弦就很有表现力）。从咏叹调的中部我们可以听到第三乐章中部曾经出现过的俄罗斯哭泣的主题。这首唯一的独唱咏叹调给大合唱的音乐带来了温存的人性的成分，个人激情的成分。

结束大合唱的第七乐章——《亚历山大·涅夫斯基进入普斯科夫城》——几乎完全建立在先前出现过的俄罗斯主题上。一头一尾是《亚历山大·涅夫斯基之歌》勇士旋律的重复。它或者采取“扩大”的形态，或者通过更加辉煌的合唱音响（加进女高音声部），或者运用更加华丽的配器效果（热闹的与胜利的钟声），伴随它的是具有节庆舞蹈性质的唯一的新主题（“欢乐吧，唱吧，亲爱的母亲俄罗斯”）。终曲的中心部分是玩弄古多克乐器供人消遣的主题(来自第五乐章)，它别具匠心地和“亲爱的俄罗斯”主题(来自合唱《起来，俄罗斯人》）统一在一起。流浪乐师的轻快演奏和宏伟的爱国主义主题经过这样对位的结合造成一种多侧面的生活形象。终曲结束处由胜利节日音响汇成的一股巨浪是很能抓住听众的。

大合唱《亚历山大·涅夫斯基》和俄罗斯音乐古典作家之间存在着千丝万缕的联系。其中包括题材内容上爱国主义的倾向性、俄罗斯主题的民族根基与人民性；还有在技巧上运用风景画、或者戏剧动作音响记录等表现手法。俄罗斯大自然的形象几乎伴随着这部声乐-交响戏剧的每一个场面：第一乐章所表现的受到破坏的俄罗斯凄凉的全景，《冰湖之战》一开始从寒冷的黎明前的黑暗中传来的教堂之声，《死寂的原野》场面那种暗淡的夜色……除俄罗斯自然风景的现实世界之外，出现在听众眼前的还有半幻想性的战争与毁灭的形象，这些形象仿佛是从中世纪的壁画上临摹来的。

大合唱由于配器色彩丰富而令人感到高兴——从柔和的水彩画色彩（例如非常细致的弦乐divisi运用得多么优美），到装潢画家壁画的脸谱。把电影蒙太奇的动力化手段运用到交响音乐中来，变成“分兵两路的”对位手法（比如俄罗斯骑士的主题和敌人变得畸形的、“将被化为灰烬的”侵略主题结合在一起）是很有趣味的。

大合唱《亚历山大·涅夫斯基》令人惊异的主要之点在于惊人的时代感。作曲家把十三世纪的形象通过今天的事件的三棱镜反映出来，使人们“从过去到现在”看得清清楚楚。当你听到条顿大军机械的步伐时，你一定会联想到希特勒坦克纵队准备蹂躏苏联国土的钢铁进行曲。爱国主义的呼声“起来，俄罗斯人！”可能就是号召现代俄罗斯人行动起来反击敌人的血腥侵略的。

1939年5月17日，大合唱《亚历山大·涅夫斯基》首次演出于莫斯科音乐馆的音乐厅（作者指挥，B.加加琳娜独唱）。这部新作在同年秋季举办的第三届苏联音乐周期间再次公演时，批评家们一致认为这是现实主义的巨大胜利。这样的评价是理所应当的。

译自《普罗科菲耶夫传》第315页

冬日的篝火

И.涅斯齐耶夫

1949年10月，谢尔盖·谢尔盖耶维奇重病刚刚痊愈，就开始为儿童写一部叫做《冬日的篝火》的标题交响组曲。作曲家和诗人C.Я.马尔沙克合作，内容包括八个不大的交响画面。马尔沙克负责写少先队星期天到城外去郊游的诗，预定好是为各段音乐之间穿插用的。1950年元月总谱准时交给电台。组曲《冬日的篝火》很快就由广播大型交响乐团（指挥C.萨莫苏德）与国家合唱学校的儿童合唱团在电台广播演出。米亚斯科夫斯基在1950年4月10日的日记上是这样记载的："前不久从广播里听到了一首美妙的儿童组曲，普罗科菲耶夫写的音乐，马尔沙克写的诗。非常形象，非常敏锐。"

从总的音乐色调、表现青年人的明朗性格以及象太阳一样光辉的处世态度看，组曲接近于普罗科菲耶夫三十年代写的这类作品，比如《儿童音乐》（作品第65号）或者《彼得与狼》。无论是清澈而线条明确的和声，纯朴而富于歌唱性的旋律，还是对俄罗斯祖国大自然天生的亲切感，都是如此。可是如果在《儿童音乐》中表现的是莫斯科近郊夏日的景象：云端里明亮的月光，雨，虹，蚱蜢；那么这里描绘的却是俄罗斯柔和的冬天阳光普照的风景画：雪覆盖着的森林，篝火旁的集合，光明的理想与静静的冬日黄昏。而且组曲里的人物看上去也比受到某种条件限制的少先队员彼得要大些、现实些：他们郊游，行军，在冰上舞蹈，在森林里篝火旁集合。马尔沙克那些非常多样而且响亮的诗使组曲具有

全面、具体介绍苏联儿童生活的性质。

青少年听众从开始几小节就被这部组曲的主导形象——迅速奔驰的火车的景象吸引住了(第一部分“出发”)。这里扼要而富有表现力的效果运用得比较细致:定音鼓上均匀的鼓点,小军鼓上倚音的打法,弦乐上机械准确的音型,加弱音器小号的呼唤;在听众的意识里产生一种车轮滚滚的隆隆声,火车头发出来的汽笛声,还有从白雪覆盖的森林旁飞驰而过的火车本身。可是这些机械的描写只不过作为非常明快、重音突出、充满青年人蓬勃朝气的旋律的一种背景。这不禁令人回忆起格林卡的《旅途之歌》,其中也用了同样的手法:浮雕般节奏型的伴奏背景上飘着一支热爱生活的流畅的旋律。

第二部分“窗外的雪花”表达了由于柔和的冬天风景而唤起的明朗情绪:

> 雪花从天而降
> 覆盖大地闪闪发光,
> 人们的心灵啊
> 欢天喜地纯洁透亮。

沉思性质的基本抒情旋律与俄罗斯悠长歌曲相近似。音色单纯:双簧管独奏,单簧管独奏,还有圆号独奏。

作曲家在第三部分“冰上圆舞曲”中继承俄罗斯抒情圆舞曲的传统,这在《灰姑娘》与《战争与和平》的舞曲中早就有所表现了。整个画面建立在回旋曲式上,并且采用了传统的对比手法(第一插部——华丽的“舞会”圆舞曲,第二插部——带有敏感意味的沉思性圆舞曲)。

颇为简短的第四个插曲“篝火”具有纯粹描写的性质。低音弦乐浓密的震音——运用生涩的自然音体系的和声——描绘出一

幅燃烧着熊熊火焰的图画。这种外在描写性的因素，在整部组曲里是唯一的一次，具有独自存在的意义，它把旋律推到了第二位。

插曲“篝火”和组曲的第五部分“少先队集合”紧接不断，连成一个统一的整体。后者是组曲中唯一的有歌唱的部分——由童声合唱队演唱的儿童歌曲。这首歌曲的旋律给人的印象，与其说是少先队歌曲，毋宁说是天真的学前儿童歌曲，因为它的气息被分割得太短，歌唱性不足。可是它本身包含的新颖色彩——歌唱的童声——仍然为增强这部作品的生活真实性起到了应有的作用。作为这一部分的结束部，再次响起闪动的、仿佛燃烧着火焰的描写“篝火”的音乐。

组曲最优美的篇章之一是第六部分“冬日的黄昏”，象在第二部分中那样，作者又一次表达了明朗抒情的沉思。相互轮流出现的两个主题，散发出宁静、温柔的气氛。这段音乐可以认为是作曲家在冬天的森林里散步时获得直接印象的体现。

最后两部分同样不间断进行，是表现少先队郊游的幸福的结束的：第七部分——小节弱部位上简明的重音与附加的诙谐的倚音与装饰音组的“行军进行曲”。这里“少先队音乐”的常规标志——小军鼓打出的细碎节奏与加弱音器小号吹出的信号——起着巨大的作用。作为整个作品的尾声，前面听过的火车飞驰的音乐短暂地一响而过（第八部分——“返回”）。

组曲的曲式以严格的深思熟虑与严整性著称：联系少先队生活形象的活泼运动的插段（“出发”、“冰上圆舞曲”、少先队歌曲、“行军进行曲”）和富于幻想的抒情性插段（“窗外的雪花”、“篝火”、“冬日的黄昏”）相互交替。达成整体统一的因素主要在于组曲的结束部分重复一开始的形象（“火车”），调性布局的逻辑性也是一个方面（开始与结尾用的是普罗科菲耶夫喜爱的C大调，中间各部分变换出现其他几种大调——降B大调，F

大调，G大调)。作者致力于音色的一致性也很有意思，圆号上清新的、“田园风味的”色彩起着独特的主导音色的作用：第一部分与第四部分都以四支圆号开始，另外，圆号在第二部分与圆舞曲里也起了重要作用。

全部组曲到处都流露着这位艺术家慈祥的微笑，他是一位恋慕生活并且很了解和热爱我们的儿童的艺术家。同马尔沙克、丘科夫斯基、阿格尼亚·巴尔托的卓越诗篇一样，普罗科菲耶夫的《冬日的篝火》是供最年轻的听众欣赏的苏联艺术中比较优秀的范例之一。

译自《普罗科菲耶夫传》第433页

保卫和平

И.涅斯齐耶夫

早在创作组曲《冬日的篝火》与大提琴奏鸣曲的时候，普罗科菲耶夫就想用为和平而斗争的主题写一部声乐-交响性的作品了。肖斯塔科维奇的《森林之歌》以及其他一些作品取得的成功，更促使他产生重新回到清唱剧体裁上来的想法。1949年底，他经常考虑未来清唱剧的标题，并且物色适当的合作者。同意参加这项工作的有A.A.法捷耶夫，他是在“巴尔维赫”疗养院疗养中认识普罗科菲耶夫的（1950年春）。本来想找的合作者还有И.Г.爱伦堡与Н.С.吉洪诺夫，最后选定的是С.Я.马尔沙克，作曲家和他曾经有过合作联系。后来法捷耶夫仍然继续承担了经常帮助这部作品的义务：看歌词初稿，听写完了的音乐。

С.马尔沙克构思这部清唱剧非常严肃，写出来的诗也很富于表现力，这是一篇完全独立的诗作：清唱剧《保卫和平》的词很快就在《新世界》杂志上得到了发表。

清唱剧《保卫和平》在协会之家科伦大厅的首场演出（1950年12月19日，全苏检阅苏维埃音乐的音乐会）是莫斯科音乐生活中的一件大事。同一个晚会上还首次公开演出了组曲《冬日的篝火》。严肃的科伦大厅里，乐队、成年人合唱与童声合唱汇成一片热情嘹亮的歌声：莫斯科合唱学校的童声合唱团参加了清唱剧与组曲的演出；马尔沙克为组曲《冬日的篝火》写的朗诵词由少先队员柳达·比罗戈娃与娜塔莎·札希比娜担任。全苏广播乐团与合唱团在乐队指挥С.А.萨莫苏德、合唱指挥К.Б.普齐查的指挥下，

出色地克服了新清唱剧演出中的许多困难。天才歌唱家奎拉·多鲁哈诺娃演唱的清唱剧中的《摇篮曲》与青年歌唱家仁·塔朗诺夫演唱的比较困难的独唱声部特别成功。

普罗科菲耶夫与马尔沙克的新清唱剧是一部深刻结合现实的政论作品。为和平而斗争的主题在这部作品中是通过极其特殊的形式反映出来的：艺术意向一致的诗人与作曲家，共同决定把和平的主题处理成亿万小公民的幸福童年的主题。生动地描写当代儿童的生活是构成这部清唱剧音乐与歌词的主要成分。两位作者表达的不是冷冰冰的宣言，而是具体的、栩栩如生的形象。就是传统的鸽子——和平的象征——在这里也完全是现实的，"隔壁鸽舍里的"小鸽子，好比可爱的小孩一样：

> 这是我们莫斯科的孩子
> 从搁楼的小窗口
> 象抛皮球一样
> 把年轻的小鸽子抛向天空。
> 它提醒我们
> 在这可爱的夏日
> 城市和乡村的儿童
> 要求全世界的和平

"这样的主题我不必寻求与选择，"——谢尔盖·谢尔盖耶维奇说，——"它来源于沸腾的生活本身，这一切一直萦绕着、激动着我和其他人。""我想通过这部作品表示我对和平与战争的看法，我深信不会再出现战争，全世界人民将永远捍卫和平，拯救危机、儿童和我们的未来。"

清唱剧可以根据实际情况分成三个基本部分：第一部分四段，讲以往的战争；中间三段写我们今天苏联儿童的生活；最后三段显示强大的保卫和平运动。作者们取得特别成功之处在于三

个中心插段，其中宁静的童年的光辉形象占统治地位，并且主要是童声表演（独唱与合唱）。

普罗科菲耶夫在新清唱剧中采用两种不同的作曲法：第一种，在他以前的大合唱（《他们七个》、《一个无名孩子的叙事曲》）中遇到过，它的特点是特别注重描写，力求不断变更音乐镜头去为歌词内容作各式各样的插图。在这种“万花筒式”的情况下，音乐紧跟歌词，为它们伴奏，象为电影写音乐一样，因此曲式与调性布局往往带即兴性，旋律作用往往被降低。清唱剧的第一、第三、第四段和第八段中一部分用的就是类似这种方法。

第二种方法比第一种有更好的效果：可以创作完整的歌曲段落，形式结构与调性布局明确。在这里音乐就不是为歌词内容作伴奏了，而是具有突出的、旋律上概括的性质。清唱剧中几个优秀的场面就是如此：《国语课》（第五段），《和平鸽》（第六段），《摇篮曲》（第七段）；第十段也是这样，作者把前几段中某些主题拿到这里来加以重用和对比并置。

作者运用两种方法，把三种不同范畴的音乐形象巧妙地结合在一起。属于第一形象范畴的是乐队描写战争、劳动与和平示威场景的插图性音乐，声乐部分在这里仅限于补充朗诵的作用，或者干脆用朗诵代替音乐。第二形象范畴是和抒情或者诙谐的歌唱性旋律联系在一起的，合唱队与独唱演员是在歌唱，而不是在朗诵，因而他们在音乐情节中是占据决定性的地位的。最后，第三形象范畴是主导主题，它们象征各种各样的固定因素，忽而在乐队中重复，忽而在合唱声部中重复。比如庄严的“和平主题”，首先出现在乐队（第三、四段的引子）中，然后出现在合唱队（第八、九段）中；在第三、第七、第八段中遇到的那个表现和平生活的第二主题则带有比较温柔、富于幻想的性质。起到主导主题作用的还有第六段中的“鸽子主题”（后来在终曲中再现），“和平队伍游行的主题”（第八段）与“欢乐主题”（终曲）。这类主导主题大多数在音调上

同苏联群众歌曲有联系，或者是节日进行曲性质的（“游行主题”、“欢乐主题”），或者是凯旋庄严性质的（“和平主题”）。

童声合唱和混声与男声合唱对比并置、童声女低音与女中音的美妙结合（《摇篮曲》）赋予清唱剧音乐以特殊的色彩。也许，作曲家听过肖斯塔科维奇的《森林之歌》，是他对童声合唱感兴趣的直接原因。但是谢尔盖·谢尔盖耶维奇在给《森林之歌》作者的技巧以公正评价的同时，认为其中的童声合唱用得太悭吝了。普罗科菲耶夫发展了肖斯塔科维奇的有益经验，给童声合唱三个完整段落（第二、第五、第六），并且还在第三、第八和第十段中把童声合唱和混声合唱一道使用。遗憾的是，在清唱剧的某些段落(例如第二段)中，童声合唱部分由于转调与旋律带难唱的棱角性显得复杂化了，这种旋律具有浓厚的器乐性质，因此这些段落在情绪上特别冷漠。

清唱剧的词——整个新颖而有音乐性——有些地方也让人感到过分罗嗦；作曲家不得不把个别部分交给朗诵，或者把它置于乐队的背景之上，或者完全不用音乐（第九段）。

为了紧密配合那些写作过分详细的歌词内容，音乐不免导致曲式上出现脆弱易碎的现象，特别是象第一、第三、第八这样一些比较着重“描写性的”段落。

然而清唱剧给人留下的总印象，首先取决于集中表现在中部几个精彩的音乐段落中的那种激动人心的音响。

按照作者的构思，清唱剧全部九段不间断地进行。第一段“大地从战争的雷鸣中刚刚苏醒”——不大的戏剧性引子，使人想起以往战争的暴风雨。乐队与合唱一开始几句——尖锐而富有表现力的性质——把听众带到严酷与紧张的气氛之中。乐队演奏的动人乐句充溢着悲伤与痛苦的感情，朗诵就是在这个背景上进行的。

第二段“谁今年十岁”由复杂非凡的形象构成：活泼跳跃的进行曲节奏写成的童声合唱，由于和声的特别细节变得阴暗不安

起来；童声合唱与唱着伤感宣叙调的女低音独唱充满热情地交相呼应。

第三段“光荣的城市斯大林格勒”与第四段“把全世界的持久和平奖赏给英雄们”，是按不断地“变更镜头”的原则组织在一起的。两段都从和平的主导主题开始，都以乐队引子的形态陈述；后面合唱部分的陈述，特别是在第三段里，和乐队中万花筒式的“交替镜头”相结合，还带有朗诵的性质。

第五段是引人入胜的、非常轻柔的诙谐进行曲，重音突出，和声纯朴雅致，属于普罗科菲耶夫的“儿童音乐”中杰出的篇章。独唱女低音正在讲一个关于小学生的故事，他们写了几个简单的字：“我们不要战争。”天真开朗的旋律的那种无法形容的魅力，乐队的透明性，女低音独唱和童声合唱的并置对比——所有这一切为我们幸福的儿童们创造了一幅逼真的、充满高度人性的肖像画。

第六段“和平鸽”——又是一首诙谐曲，比较风趣、活泼的半舞曲性伴奏。童声合唱正在演唱一支愉快活泼的歌曲，这支歌是歌颂飞翔在和平的莫斯科上空的白鸽的。

倾注母性崇高感情的第七段——“摇篮曲”——是晚年普罗科菲耶夫最幸运的旋律灵感之一。大幅度的旋律（将近两个八度），加上宽广而自由地流动着的音程进行，由女声低音区表演，听起来特别激动和热忱（参阅谱例）。

女中音与女低音相互之间的呼应（仿佛沉睡的小孩在梦中重复着母亲的甜言蜜语似的），赋予这一歌曲-咏叹调以特别抒情的韵味。轻柔重复的女声合唱，和声配置非常优美，更加强了宁静夜晚与平安入睡之感。音乐描绘出一幅享受着和平与安逸的母亲沉浸在幸福之中的图景。作曲家通过简单的生活场面表现亿万母亲对和平未来的向往，达到了高度诗意概括的境界。

清唱剧的第八段完全是另一种景象：这是全世界各民族保卫



和平的群众性节日游行队伍的画面。整个发展性的段落凭借多次重复的“游行主导主题”获得统一，这个主导主题在陈述中采取各种不同变形——上行或下行的形态。结束前几小节，我们在第三段听到过的两个“和平主题”又在合唱队中出现。

最后，在第九段无音乐朗诵“在太空里的谈话”之后，清唱剧以盛大的“阅兵式”终曲而宣告结束（《全世界准备以战争制止战争》）。其中三个主题轮流交替出现：基本的“和平主导主题”，新的、节日狂欢的“欢乐主题”（使我们想起И.杜纳耶夫斯基的流行歌曲之一），最后，是引自第六段（《和平鸽》）中体现幸福童年主题的一支旋律。

清唱剧《保卫和平》得到社会各界的广泛承认。报刊与作曲家协会都给以高度评价。1951年春，它和组曲《冬日的篝火》一起荣获斯大林奖金二等奖。清唱剧很快被录成薄膜唱片，并且在电台和公开音乐会上经常演出。由巴黎的法国进步公司《Chant du monde》（《群众歌声》）出版的唱片，受到舆论界的热烈欢迎；批评家们指出，这部作品对于“摧毁东西方之间互不信任的围墙”是很有帮助的。

译自《普罗科菲耶夫传》第438页

瞬　间

И.涅斯齐耶夫

……1917年春完成钢琴套曲《瞬间》，其中十一首写于1915—1916年间，这一年又增加九首。这是普罗科菲耶夫的特种“日记”，它以大胆的实验与简明的表现著称。我们仿佛走进作曲家的创作实验室，可以看到他是怎样贪婪地探索着新的艺术手段，怎样为将来创作大作品做特殊的“毛坯”的。套曲的标题——“瞬间”——是从K.巴尔蒙特的诗中借来的：

每一个瞬间我都在看着花花世界，
全是些变化无常的五光十色的玩意儿。

二十首《瞬间》从情绪表达与形象塑造看都非常多彩。作者从对比出发安排着它们的次序，让抒情的篇页与舞蹈-谐谑的或是戏剧性的篇页轮流交替。其中有些显得放荡不羁，动力性较大，似乎在描写敌对力量之间的搏斗。比如：标明“Feroce”(粗野）的第十四首，神经质的兴奋状态突然为光明的向往所代替；带尖锐重音的第四首则建立在急剧的音响对比与不同音区的呼应上。Б.阿萨菲耶夫发现后者与最后两首《讽刺》有共同之处：在这里“热血沸腾的笑谑”为冷漠的“麻木气氛”所代替。有些好象是歌剧或者舞剧场面的梗概，或者是表现古怪对比的场面，或者是反映戏剧性冲突的紧张气氛的场面。

具有奇异幻想性与色彩描写性的《瞬间》，同出奇制胜的巧

妙和声技艺是完全适应的。作者在这里就和声、节奏和钢琴织体等方面做了各种可能的试验。精美的第七首(模仿竖琴)，织体与和声方面的发明超过旋律思维是显而易见的。慢圆舞曲节奏的第十二首或者带暗淡的神秘色彩的第二首Andante（行板）又是这样的文雅。故意玩弄某些手法有时会把作者引向颓唐、缺乏生气，有时甚至连主题也不那么自然（第十三、第十五首）。

《瞬间》中带诙谑性或者温柔抒情的几首比较好。第三、第五、第六、第十、第十一几首是普罗科菲耶夫幽默中最光辉与最新颖的范例，它们充满青年人的朝气，没有一点迷妄的阴影或者嘲弄的鬼脸。这些小钢琴诙谑曲，有时和那些原始的儿童唱游歌曲典型的节奏意外地结合在一起，却又用了非常大胆的和声连接。快乐淘气的第五首建立在大三和弦的自由交替上。舞步轻盈的第十首，充满最滑稽可笑的蹦跳和喊叫，跺脚和拍手：在你面前仿佛可以看到一个会表演的孩子准备做各种嬉戏的调皮相。在不长的小曲里，把尖锐幽默的与最温柔抒情的两种对比强烈的形象突然交替，是普罗科菲耶夫的一个特点。比如：第三首，摇曳的摇篮曲节奏突然为类似《大管诙谐曲》的疯狂舞曲所代替；与此相反，第十一首，在喜剧性的玩笑与丑角的喧嚣声中突然出现俄罗斯式的动人歌曲的旋律。

作为套曲点缀的是几首纯粹抒情的小曲，它们象俄罗斯故事一样饱含着感情敦厚与心灵纯朴的美。从这些作品（第一、第八、第十六、第十七、第二十首）中，我们可以看到普罗科菲耶夫的《老祖母的故事》以及此后许多童话抒情形象的起源。其中有些格外纯朴、鲜明的自然调式的旋律（象作品27号浪漫曲中那样）与美妙的和声基础（没有解决的七和弦一个接一个）结合得很有效果，比如第一首，听上去很象一个孩子在做天真甜蜜的梦。这些抒情小品往往采用透明的“C大调”（例如第八首与第十四首的中部、第六首的大部分）——建立在“白键”上的音乐，普罗

科非耶夫早在作品27号的浪漫曲中就用过。第十六、第十七两首，还有最后第二十首的一部分，具有静谧沉思的音响，徐徐摇摆的节奏与明朗忧郁的情绪。作者把安静透明的抒情小品作为套曲的一头一尾并非偶然。这些对《斯基夫组曲》的作者说来如此罕见的安抚形象，在整部套曲中起着决定性的作用。

《瞬间》中的优秀之作是有权进入俄罗斯钢琴经典作品之列的。B.卡拉蒂根曾从这部套曲中看到青年普罗科菲耶夫转向深刻揭示心灵活动这一方面是正确的。"在这些被作者称之谓《瞬间》的二十首小曲里，除听到从前那种自然主义音响外，已经可以听到新东西了，"——卡拉蒂根写道——"从那儿到这儿，在充满热情的掌声与失败的哀鸣、无谓的忙碌与杂乱无章之间，你会突然闻到某种温柔的、甜蜜的气味。普罗科菲耶夫与温柔……你还不相信吗？这部美妙的组曲一旦问世，你自己一定会深信无疑的。"

相隔六年之后，当H.马雅可夫斯基谈起《瞬间》时，还要中肯，还要热忱。他同样为普罗科菲耶夫转向表现多种多样的抒情而高兴："在《瞬间》中，人们可以清楚地感到作者心灵固有的深刻程度和丰富程度；感到作曲家已经度过埋头猛跑的阶段，开始停下来环顾四面八方，并且发现这里不仅有惊人的旋风，而且还有深深打开心灵的安静时刻，这才是经常运动中最本质的东西……"马雅可夫斯基坚决支持这种深刻人性的、抒情的因素。这种因素在这之前只不过在普罗科菲耶夫的某些作品中昙花一现，现在在《瞬间》的音乐里却显示出多么有力啊！马雅可夫斯基认为，这种情况使他"看中普罗科菲耶夫，就象看中我们年轻的音乐史上不久前走过的一辈合法的天才继承人一样"。

译自《普罗科菲耶夫传》第144页

老祖母的故事

И.涅斯齐耶夫

普罗科菲耶夫到美国之后的初次演出很少引人注意：他出席的综合性“俄罗斯音乐会”是为鲍里斯·阿尼斯费尔德（曾任玛林斯基剧院舞美工作的彼得堡画家）画展开幕举行的。这是1918年10月19日在勃鲁克林博物馆。这次音乐会上有俄罗斯歌唱家们的歌唱，还有舞蹈家鲍尔姆用《瞬间》音乐（作者伴奏）跳的舞蹈练习。《瞬间》中柔和抒情的片段与作品12号中的小曲曾引起那些热衷于极度现代派的纽约评论家们的稍稍注意。“也许，普罗科菲耶夫是一头音乐革命的雄狮，不过昨天这头雄狮叫得还好象小鸽子那样温柔，我们热情地期待他展示音乐的极限……”——一位批评家点破说。

普罗科菲耶夫于1918年11月20日在纽约埃奥利安-霍尔音乐厅独自举行的首次钢琴音乐会比较引人注目。好激动的美国音乐界对“这位俄罗斯人”表现出很大的兴趣。“挤满埃奥利安-霍尔音乐厅的全体听众都对他表示敬意，这是普罗科菲耶夫在纽约最著名的音乐家当中获得的荣誉”。唯恐吓坏听众，他在这场音乐会的节目单里，除开自己的作品以外，还加进斯克里亚宾的练习曲与拉赫玛尼诺夫的前奏曲。

这场音乐会开得很成功，第二天许多评论家都不禁嚷开了。“钢琴巨人”，“在音乐中表现出来的俄罗斯一片混乱”，“钢琴上的火山爆发”，“五音不全的狂欢节”，“不信神的俄罗斯”，“艺术中的布尔什维克主义”——美国报纸不仅做了许多

诸如此类的宣传，而且利用听众对当时俄罗斯感兴趣这一点大搞投机活动。

对普罗科菲耶夫的看法立即出现尖锐的分歧。正象在彼得堡一样，评论家们有的粗暴地侮辱他，有的却把他捧上天："我真搞不清楚，一位精神正常的音乐家怎么能写出这样毫无定规的迅速即逝的东西来。"——《New York Herald》(《纽约导报》)"评论这类音乐作品几乎象煮熟一个蛋那么简单。首先可以写你听到些什么，然后再说明全部变音记号，是降号代替升号，还是升号代替降号——如此而已。"——《Evening Post》(《晚邮报》)

与此相反，进步批评家则为之欢欣鼓舞："应该把他看作勇于打破一切清规戒律的音乐革新家和才能非凡的钢琴家。"——《Evening World》(《世界晚报》)"这是从无限敌对的国家来到我们这里的最惊人的钢琴家之一与最感人的作曲家之一。"(!)——《New York Tribune》(《纽约论坛报》)

大多数评论家并没有要求自己去作深刻与严肃的分析。第一个在普罗科菲耶夫的音乐中发现肖邦、瓦格纳和贝多芬的影响，第二个确信普罗科菲耶夫"源出于斯克里亚宾"，第三个把他叫做"假谱门德尔松"。"拿一个勋伯格、两个奥伦什坦，不多的萨蒂和密特涅尔仔细地混合起来，再加少许舒曼，稍多一点斯克里亚宾和斯特拉文斯基——你就会得出类似普罗科菲耶夫的东西。"——《Musical America》(《音乐美国》)杂志的一位评论家解释说。还有一位著名评论家在谈到第二钢琴奏鸣曲的终曲时写道，它使人想起"亚细亚高原上的古象在冲锋"；"只有等到恐龙的女儿读完音乐学院的时候，她的节目单里才会出现普罗科菲耶夫的名字"。

他们把普罗科菲耶夫的钢琴演奏和机械的玩艺儿相提并论，甚至不分青红皂白："钢铁的手指，钢铁的手腕，钢铁的双头

肌，钢铁的三头肌……这是一个音响的钢铁托拉斯。”在如此这般介绍之后，一个黑人电梯司机在饭店有礼貌地碰了一下普罗科菲耶夫的肌肉，还以为他是著名的拳击家呢！

普罗科菲耶夫在埃奥利安-霍尔大厅举行的首次钢琴音乐会，尽管引起报纸一片喧哗，险些得不偿失，可是这位作曲家的名字却从此开始引起人们的注意。钢琴制造公司邀请他为小轴机械钢琴写几支曲子。两家纽约出版社向他约稿要钢琴作品。这样就产生了后来得到普遍流传的作品第31号四首袖珍小品——《老祖母的故事》与作品第32号四首小舞曲（《舞曲》、《小步舞曲》、《加沃特舞曲》与《圆舞曲》），这两部不大的套曲是属于普罗科菲耶夫青年时代优秀的真正经典之作。就其抒情的深度及思想的敏锐与独特来说，它们接近于《瞬间》中最有趣的几首。

《老祖母的故事》套曲中四首标题小品作品第31号特别出色。作者为它写的题诗是这样的：“某些往事她已经淡忘，另一些却始终牢记在心头。”所有四首小品都在从容不迫的、安静的速度上进行，为此作者从音乐性质上又作了“导演”说明：如歌地，不要激动，很安静，最大程度地柔和等等。所有四首小品的旋律构造都和俄罗斯民歌相近，和声则别具一格，忽而是“白键上”森严的古体，忽而又是精美的半音体系，到处都显示出普罗科菲耶夫的个性风格。推心置腹的温存、亲密的抒情，在四首小曲中都和神奇古怪的故事性与勉强可以觉察出来的善意的怪诞结合在一起；从深沉、阴暗的低音与独特的旋律线条——有各种装饰音和可怕的跳跃——中可以听到童年时代熟悉的“恐怖的”幻想故事的回声。

几个《故事》都是三部曲式，并且在表现上都含有内在的对比。在第一个故事里，仿佛描绘“老祖母”外貌那种慈祥而手忙脚乱的断奏音乐，和有棱角的与恐怖的幻想性主题相互交替。以

柔和悲伤的歌唱性旋律与娇弱的音色吸引人的第二个故事是非常动人的。这是普罗科菲耶夫最诚挚、最温柔和最自然的抒情篇章之一；这位一向都被认为是善于表现“粗野与胡闹”的作曲家，在这里却显露出他从未有过的由衷的热忱，这和俄罗斯民族抒情诗有直接的联系。

好象描写什么妖魔场景的第三个故事形象鲜明。它那伴随沉重而忧郁的断奏低音的第一主题，从各方面看，和《展览会上的图画》中《牛车》的音乐很相似。最后第四个故事，散发着俄罗斯悠长歌曲气息的第一主题和谐谑描写性的第二主题之间富有表现力的对比是非常引人入胜的。

《老祖母的故事》的音乐和穆索尔斯基《展览会上的图画》那种尖锐的性格刻画与里亚多夫写妖魔的小品具有千丝万缕的联系。这套《故事》中给人留下印象的俄罗斯故事性格，在普罗科菲耶夫后来的许多作品——直到第一小提琴奏鸣曲与舞剧《宝石花的故事》——中得到了发展。

《老祖母的故事》，正如某些《瞬间》一样，具有普罗科菲耶夫青年时代钢琴风格的许多典型特征。Б.В.阿萨菲耶夫是这样描述这一风格的：“克服了为装饰而装饰的技艺与浓重密集的和声，到处占优势的是丰富的旋律线条，而这线条又是如此温柔、生动、有弹性、切合现实、活泼、尖锐、清晰并且往往性格鲜明，富有深刻表情，仿佛是由雕刻工的钢针描画出来的一般。”

作品第32号四首舞曲对普罗科菲耶夫青年时代的钢琴风格也是很有代表性的。其中较好的两首（著名的升f小调《加沃特舞曲》与《小步舞曲》）是普罗科菲耶夫轻抹一层善意讽刺的“古典主义”的直接继续。《加沃特》的中间部分再度响起接近《老祖母的故事》风格的具有鲜明表现力的俄罗斯歌调。而在《舞曲》特别是《圆舞曲》中，则隐约看到人为装饰与和声饱和的痕迹。

《老祖母的故事》很快就在苏联钢琴家的节目单中赢得经常性的地位。《走向新岸》杂志在1923年曾载文热烈欢迎这部作品："可以准确无误地预言，十年之后，哪怕最小的省城，只要那里有钢琴，一定也会演奏这些《故事》并且获得赞扬的。"

译自《普罗科菲耶夫传》第182页

第六钢琴奏鸣曲

И.涅斯齐耶夫

1939—1940年冬季，正处在排演《谢苗·科特科》期间，谢尔盖·谢尔盖耶维奇完成了第六钢琴奏鸣曲（具体完成日期是2月11日）。4月8日作者在一次电台广播中演奏了这首技巧复杂的作品；半年之后，1940年11月，普罗科菲耶夫钢琴音乐的始终不渝的宣传者斯维亚托斯拉夫·里赫特尔在一次公开音乐会上辉煌地演奏了这首奏鸣曲。

第六奏鸣曲（A大调，作品第82号）不同于《罗密欧与朱丽叶》十首小品，它再次向人们宣告作曲家对钢琴技艺的倾向：这里提供了各式各样的钢琴表现手法——复杂的、强烈突出重音的跳跃（第一乐章），细碎的手指技巧（终曲），饱满的和弦音响以及浓密的音型层（第三乐章）。奏鸣曲中又复苏了普罗科菲耶夫的早期作品中象不可遏止的“魔鬼”似的猛烈爆发的气质。Н.Я.米亚斯科夫斯基曾指出这首音乐拥有的“力量与胆略”及其风格的独特——“新老普罗科菲耶夫的混合物”。早期普罗科菲耶夫创作中的某些司空见惯的标志（第一乐章中一往无前的节奏与“粗野的”和声，终曲中“斯卡拉蒂式的”织体）和中间两个乐章中抒情的深刻性与情感的成熟性奇妙地结合在一起，恰恰说明了这个道理。

奏鸣曲以非凡的复杂内容与极其尖锐的对比著称。人们可以通过其中不同的音乐形象——忽而是可怕的辛辣，忽而是细腻的抒情——猜透隐匿在这部作品中的标题内容。

恐怖的暴力统治着奏鸣曲的第一乐章Allegro moderato（中快板）。音乐几乎没有一点普通人的感情：在听众的意识里产生的不是被狂暴笼罩的厉鬼的残余形象，就是惨无人道的敌军入侵的反响。

奏鸣曲的第一个形象渗透了粗野与强悍的性格——建立在呼号基础上的军队进行曲；尖锐的和声有意构成的机械节奏，赋予这一形象以几乎是冷酷无情的下意识运动的特点。连接部的音响象主部一样机械、夸张到"毫无人性"的地步；这里和某些《讽刺》与青年时代的《托卡塔》（作品第11号）中的形象有很多共同之处——生硬的音乐个性、机械的节奏与令人生畏的冷笑结合在一起。

古怪的、羞涩忧郁的副部完全是另外一个世界；普罗科菲耶夫抒情音乐的压抑性与脆弱性可以说达到了极限的程度：陈述简练、没有华采，自然调式的旋律几乎没有和声支持，仿佛故意弄成对什么都无动于衷的萎靡不振的样子。

第一乐章两个主题，一方面在本质上发生了变化，一方面互相矛盾冲突，在生硬的多调性效果的基础上构成一个复杂的展开部。这里广泛运用各种复调结构（"三全音"上的模仿，"扩大"主题的手法等）；主要发展的副部主题已经丧失原来羞涩抒情的性质，变得尖锐粗野；伴随它的是惶惑不安的持续低音与从主部中分裂出来的固执的呼声。展开部音乐的高潮具有邪恶势力狂怒、猖獗、为所欲为的特征。这种感觉由于把钢琴解释成"打击乐器"以及使用喧嚣刺耳的效果（glissando滑奏、col pugno用拳头捶击以及其他等等）而加深起来。展开部结束之前，神经质的狂暴渐趋平息，让位于疲惫麻木、几乎是摆脱一切的状态（毫无生气的、停滞的一连串和弦使人想起晚期斯克里亚宾的幻想形象，比如他的第九奏鸣曲的开始主题）。在再现部与尾声中，前面的几个主题以缩减的形式重复出现：进行曲的主部被已经改

变的副部的省略陈述所代替，尾声再度激起暴怒的情绪，并以此统治整个乐章。

在第一乐章表现主义的形象及其可怕的“穷凶极恶”之后，普罗科菲耶夫又把我们领回到非常人性的、间或是细致抒情的音乐中来。被粗糙过火的效果弄得疲惫不堪的听众，对半舞曲性的第二乐章（Allegretto小快板）那种文雅的诙谐性一定会感到满意。这里和普罗科菲耶夫的某些青年舞曲（作品第12号，第32号中的）有许多共同的地方——节奏优雅，和声色彩鲜明，旋律迷人（或者矜持而富于幻想，或者淘气而充满戏谑的趣味）。第二乐章的三部曲式是和机敏的变奏发展灵活地结合起来的。

奏鸣曲的第三乐章——慢圆舞曲节奏的抒情夜曲（Tempo-de valzer Lentissimo）——也有不少引人入胜的妙处；这一乐章的音乐很多地方近似于《罗密欧与朱丽叶》中爱情-浪漫的篇页——和声色彩既有感情又比较严格，旋律抒情新颖。展示在听众面前的仿佛是一个戏剧的场面，充满夜间密会与恋爱气氛的反响。

和声的鲜艳性与色彩性，内在声部的丰满性，使中间两个乐章和第一乐章可怕的多调性截然不同。

终曲的大部分（包括呈示部与中间插部）由于轻快的诙谐音响而使人感到身心愉快。我们从这段调皮的Vivace（活泼的快板）中可以认出青年时代普罗科菲耶夫为人们所熟知的笑脸——他当时热衷于玩弄技巧，喜欢使用快速的经过句。这里几个主题都是这样放荡不羁与嬉戏风趣，丝毫不会让人再想起第一乐章的恐怖情绪。

可是在终曲的再现部里却出现一个戏剧性的转折。主部欢乐的主题突然被低音部不安的敲击进行所破坏。仿佛回想起刚刚做过的恶梦似的，第一乐章的几个主题响起一阵轰轰隆隆的、好象凝固了的声响（来自主部主题的战争信号-喊叫，展开部中一连

串的下行和弦）。这个幻觉，一方面使我们想起第一乐章中残酷的事件，另一方面又把神经质戏剧性的特征带进终曲的音乐中。无忧无虑的欢乐几乎没有回来。在再现部中重复出现的几个主题，由于装饰音比较生硬，也已失去自身从容轻盈的色彩。这在终曲的尾声中特别明显，这里和声变得愈加尖锐与“暴虐”，而主部主题的急速发展又伴以狂怒的叫喊与滑奏的飞腾，神经质的敲击音型（有贝多芬《热情奏鸣曲》的味道）与第一乐章中“信号-主题”的模糊回忆。

邪恶残暴的形象，暂时为中间两个乐章由衷的抒情与温和的幽默所取代，又在终曲的尾声中赢得胜利。乐曲以阴暗与隐匿的不安告终。

奏鸣曲引起人们产生极其矛盾的感情：中间具有体裁-间奏性质的两个乐章最受欢迎，终曲也比较吸引人；可是在第一乐章中故意弄成“杂乱无章”的样子，只能把它看成是作者从前曾经热衷于表现主义的一个必然后果来欣赏。

批评家在正面肯定奏鸣曲构思的宏大规模与作者愿望的严肃性的同时，也曾指出这首音乐冲击得太粗暴，第一乐章中还存在“不少过于粗糙的成分”。

译自《普罗科菲耶夫传》第337页

第七钢琴奏鸣曲

И.涅斯齐耶夫

……人所共知，作曲家构思第七奏鸣曲还是在1939年——它的基本主题是与第六奏鸣曲同一年草拟的。不过那时，据他自己说，这首新奏鸣曲没有写成功，并且他后来好几次把这个草图拿起来又放在一旁。1942年春，第七奏鸣曲却完成得非常快，“说实在的”仅仅用了几天时间。

奏鸣曲包括三个乐章：“……第一乐章以相当快的速度发展（不安的快板），第二乐章——抒情的行板，时而温和，时而紧张，终曲用的是7/8拍子。”——作曲家曾对作者这样说过。第一个快板听上去好象是一首魔鬼的谐谑曲，充彻旋风般的进行；造成这种感觉的还有下列各种因素——惶惑不安的旋律型，执拗地砸下去的持续低音，赤裸裸的节奏结构，主要是尖锐不协和的调式和声范围，作者自己给它下个定义叫做“无调性的”。人们可以再次听到普罗科菲耶夫音乐中如此专门为摩托式运动写成的篇页，象作品第11号的《托卡塔曲》或者第五钢琴协奏曲中的托卡塔曲一样；在我们的记忆里也还会浮现出他的歌剧音乐中最紧张的插曲，例如歌剧《战争与和平》中在拿破仑的大本营一场。这里，在结合急剧强调的机械节奏、悭吝枯燥的织体写法与重浊的和声构成面前，旋律显然退居到第二位了（参阅谱例）。

然而这种和声语言实际上远不是那种意测的“无调性主义”，因为在终止式的支柱音上表现出来的调式中心是清清楚楚的——降B大调与降b小调，只不过作者凭借复调层与有表现力的五度



和弦以及其他等等的帮助把它们又“遮盖起来罢了”。

主部仿佛惊雷轰鸣似的骇人听闻的音乐逐渐平息，一变而为雅致优美的副部；这支旋律在调式上表现出来的复杂性与装模作样的姿态，在这里产生了一种一面讲故事、一面打瞌睡，感情不开朗的感觉。副部音乐听上去好象是隐隐约约的回忆，暂时把恐怖的现实生活搁置一旁。可是渐次accelerando（加快）马上又把听众带回到粗野、放肆的感情浪潮里来。这种狂热的感情在展开部里越来越动力化。接着又是短暂的、仿佛忘掉一切的瞬间，音乐进入抒情副部的主题（副部再现）。最后，一开始神经质兴奋状态的形象终于肯定了下来，这就赋予这一乐章以表现主义尖

锐性的特征。

必须指出整个第一乐章在音调上的统一性：和贝多芬第五交响曲中“命运动机”相类似的不安的敲击音型，多次出现在漫长的主部与连接部中，然后——放慢速度——又揭示了副部的旋律。

由低音区“男中音”音色承担的优美如歌的主题，是第二乐章的基础。这里的一切都和第一个快板乐章激昂的音乐形成强烈的对比：抒情主题温柔的轮廓，不慌不忙的速度，明亮的调性色彩（E大调），和声的鲜明性。正象第六奏鸣曲或是第二弦乐四重奏中的抒情乐章一样，它和普罗科菲耶夫歌剧中爱情-幻想性的插曲使人产生一种类似的联想。行板的中部——低声部严峻-简洁的主题——暂时出现一个明智沉思的形象。这个主题进一步变形，并用复杂的音型把它包围起来；沉思的形象越发展越激动不安，仿佛一连串的念头在这位主角的意识里疾驰而过似的。最后，作为光明的象征，再次响起一开始的抒情主题——整首奏鸣曲中最和平最安宁的形象，没有一点阴影的幸福理想的体现。

给人留下最强烈印象的是奏鸣曲最后的第三乐章——以离奇的7/8拍子进行的动力性的俄罗斯托卡塔曲，它使人想起鲍罗金的勇士形象。大块的和弦织体，重踏的持续低音，被特强音赶得急速不停的节奏音流，——所有这一切为了一个根本目的，就是创造一幅象故事里巨人般的军队进行的画面。旋律因素，象在奏鸣曲的第一乐章中那样，在节奏的本能、音响增长的动力、和音的涩味与笨重面前，只能退居第二位。这种强有力的“机械性的”冲击——严格地始终如一的节拍-节奏——在整个终曲里从头至尾没有停歇过；连接部令人惊惶的乐汇与副部勉强可以觉察出来的倦意的抒情也都是在同样的节奏背景上进行的。

与凶神恶煞的第一乐章不同，那里是被冷酷无情的气焰冲动发作起来的“邪恶的旋风”在横行霸道，而这里占统治地位的则

是比较清晰的、属于人世间的，从稳定的调式-和声的音，一直到降B大调主三和弦顽强的肯定。这段音乐不禁使人产生一种联想，联想起唤醒人们去为胜利而斗争的勇士具有的无穷力量；并且由于节拍的自由与音调性质的特殊使它和俄罗斯壮士歌的歌调很相似。

同时某种古老的美学原则，赋予史诗形象以任意变形特点的意图，在这里也有显著表现。故意突出作者非比寻常的风格，甚至使出全部解数显示出惊人的力量，妨碍听众从这首作品中去捉摸当代的现实性质。第一乐章中邪恶的破坏性因素过分膨胀，终曲中表现自然力的特征，使这部作品具有美学上的程式化特点。

第七奏鸣曲象第二弦乐四重奏一样，受到批评家们无条件的热烈赞扬。他们肯定地认为，奏鸣曲的音乐充分表现了“苏联人民健康的、目标明确的处世态度”；在它那种威严的音调中响起的是“祖国之声”。这些评价显然有夸大之处，因为它们没有考虑到对这部作品有争议的一面，也就是妨碍它真正表现处在这个森严年代的民族感情的一面。

1943年1月18日，C.里赫特尔在莫斯科首次公开演出了这首奏鸣曲。……同年3月第七奏鸣曲荣获斯大林奖金二等奖。

美国著名钢琴家符拉基米尔·霍罗维茨演奏第七奏鸣曲也曾获得巨大成功。批评家们认为从这首作品中可以听到时代的反映。“这首曲子正象肖斯塔科维奇的第七交响曲一样，对于遭到战争震动的俄罗斯是很有特点的。”——《Chicago Sun》(《芝加哥太阳报》)的批评家指出——“终曲牢不可破的节奏含有某种歌颂人民不可屈服的意志的英雄主义意识，而人民是注定不会失败的。”

译自《普罗科菲耶夫传》第352页、第362页

第八钢琴奏鸣曲

И.涅斯齐耶夫

1944年9月初，报刊报道了普罗科菲耶夫完成第五交响曲钢琴谱与第八钢琴奏鸣曲的消息。10月作者向作曲家中央办公室呈交这两部新作。埃米尔·基列尔斯很快研究了第八奏鸣曲，并于1944年12月30日在音乐学院大厅成功地演出了这部作品。

降B大调奏鸣曲——钢琴奏鸣三部曲中的第三首，普罗科菲耶夫在1939年就开始写了。从事这一奏鸣三部曲的创作（作品第82、83与84号）整整持续了五年时间，它为普罗科菲耶夫的钢琴音乐发展揭开了新的一页。

由三个大型编号作品构成的奏鸣曲套曲，在作曲家的创作意图方面表明有许多人所共知的重复的地方：其中包括深刻的构思，宏大的戏剧性形象，比青年时代的奏鸣曲有更大的规模，同时比以前的表现主义倾向也有某些加强；后者指的是个别插部的夸张性、任意性与音响上的刺激性（第六、第八奏鸣曲的展开部，第七奏鸣曲的第一乐章），抒情形象带有某些迷惑性与离奇性(第六、第八奏鸣曲中第一乐章的副部），还有个别地方在节奏与旋律思维进行上存在着赤裸裸的效果（第六奏鸣曲的开头，第七奏鸣曲的终曲，第八奏鸣曲终曲的中部）。有经验的专家们对这一类发明很感兴趣，但是对于那些已经爱上普罗科菲耶夫钢琴音乐中优秀范例（包括第二、第三、第四奏鸣曲，《瞬间》，《老祖母的故事》，《罗密欧与朱丽叶》中的小品等等）的广大听众来说，就不全是那么如意了。

我们从作者于1939年为第八奏鸣曲创作的几个主题手稿中发现，这些草图包括用进第一乐章的两个主题，然后是第二乐章“小步舞曲的”基本主题与终曲中一开始的两个主题。可是当作者最终把这些构思变为现实的时候，有许多地方改变了自己的看法，扩充了原来的想法：出现了新的急剧对比主题(第一乐章的副部，终曲的中间插部)，改变了调性（代替原定C大调的是降B大调），减少了乐章的数目（三乐章取代了最早构思的四乐章）。

第一乐章一开始的形象是普罗科菲耶夫的器乐创作中的一个意外现象：我们在这里既听不到象第六奏鸣曲与卡巴尔达四重奏中那种可怕的喊叫，也听不到象第七奏鸣曲一开始时那种狂暴的神经质的飞腾；第一乐章以温柔忧郁并且充满无限困倦的主题开始，这种感情上的复杂性与心理刻画上的细致性，我们也可以从乐曲在不同调性上的徘徊，但又经常以肯定的完全终止来结束这些方面感觉出来：



主部的外貌及其由于离调复杂化了的平滑流畅的旋律，使人想起《战争与和平》中的爱情主题。主部是拥有作为中部的两个新主题的大三部曲式结构。据作者说，其中之一是他为未拍摄成的影片《黑桃皇后》配乐而写的丽莎主题。

连接部里的调式精美度显得更加突出（单纯三和弦的华丽演奏、隐秘的转调和科萨科夫的《卡谢耶夫沙皇》一脉相承），安静流畅的进行为不安的经过句所代替，在此背景上低音部出现副部“粗俗的”抒情主题。

副部的音乐比较罕见：在低音部阴暗沉闷地响起下行九度跳进之后，象痛哭流涕似地产生了一个悲哀的句子，它使我们想起普罗科菲耶夫歌剧中热情激动的宣叙调。

副部的不平常还在于它的细碎性，在于它分裂成短小的感叹式的乐汇，仿佛从歌剧朗诵调上下文中摘出来的一样。很可能，普罗科菲耶夫在创作这类主题时，曾吸收了他把歌剧音乐改编成交响组曲的工作经验（《赌徒》组曲与《谢苗·科特科》组曲）。

在第一乐章的展开部里产生了另外一种邪恶的幻想形象：沸腾旺盛的精力在复杂的经过句中成熟起来；人们熟悉的主部与副部的主题改变得很厉害，变成一种粗野的、暴露无遗的音响结构形态。这些经过改变的主题在极端不协和的结合中相互冲突，造成一阵感情上的急风暴雨。正象第六奏鸣曲第一乐章的展开部一样，这些形象带有极度臃肿的性质。当热情的暴风雨一经平息，主部温柔的音乐听起来愈加精美，几乎是无意的流露。直到暴风雨般的尾声中，经过句迅速的旋风才再度显示这部作品内含的巨大动力性。

比较传统的是奏鸣曲的第二乐章——Andante sognando（梦幻的行板）——小步舞节奏的抒情舞曲性小品，加上特性的和声进行（降D到D）与比较简单的变奏发展。这一间奏乐章的形象内容和第六与第七奏鸣曲类似抒情夜曲的中间乐章相近。

然后在终曲里又有许多新的与大胆的戏剧性东西。一开始的形象对于普罗科菲耶夫年轻时代的钢琴写法真是够典型的：三连音经过句的迅速奔驰，有弹性的“塔兰台拉”的节奏，主题含有顽皮热情的性质，使我们想起第一钢琴协奏曲、作品第2号的练习曲、第二与第四奏鸣曲的终曲那样快乐的“体育运动的”形象。这里他在钢琴技术方面也表现得比较丰富——其中包括流利的色彩变幻（Perle）、双音、跳进、托卡塔曲式的中断、尖锐与强烈的断奏等复杂技巧。

但是在终曲的中部，无忧无虑的经过句的快速掠过又为激动得几乎看得清清楚楚的戏剧性场面所打断。机械匀称的持续音运动不断增长，多次重复同一种节奏音型引起人们产生一种联想，仿佛这是不屈不挠的勇士奋勇前进的一股力量，它们将在自己的征途上歼灭一切敌人。旋律的因素——悭吝的多次重复的乐汇——在不可遏止的机械节奏的强烈运动与动力性增长着的音响面前退居第二位。巨人行进的图景由沉重的踏步声、大胆的旋风式的疾驰飞腾与口笛声等描写性效果补充着。这支不可战胜的神话般的勇士部队正在不断壮大，为了去和敌人决一死战。正象在第七奏鸣曲中那样，这段音乐可以和俄罗斯军事力量联系在一起，只是这里的形象应该从美学方面、从童话故事假想方面来理解。最后，在“勇士”插段的高潮处产生更加现实的戏剧性冲突：在不停的机械的持续音背景上出现哀痛的乐汇——第一乐章副部的哭诉音调。战争的景象越变越清楚。然后它逐渐消失，好象越离越远似的。接着隐隐约约地、不坚决地（irresoluto）、似乎为自己那种乐天的顽皮劲感到害臊似地回到终曲开始主题中的一个了，从此再也没有什么来阻碍流畅旋律的快速奔驰了。如同第七奏鸣曲或是作品第94号长笛奏鸣曲一样，重新肯定了生活的欢乐与人类精神的力量。

第八奏鸣曲要求演奏者具备高度的技巧——这是普罗科菲耶

夫钢琴技巧成就的高峰之一。同时它具有多方面的内容：不仅包含普罗科菲耶夫器乐常用的快速经过句或者直观-抒情的形象，而且还包含隐匿标题的史诗性特写的形象。第一乐章副部中哀痛的宣叙调是如此，终曲中勇士行进的形象也是如此；这些和普罗科菲耶夫的某些歌剧主题相类似的新形象，从某种程度上说，是与战争年代留给他的印象分不开的。

第八奏鸣曲比第七奏鸣曲刺耳的音响少得多。它的形象比较清晰，比较有人情味。和第六与第七奏鸣曲一样，它引起苏联钢琴家们（基列尔斯、里赫特尔、扎克）的很大兴趣，可是并没有得以广泛流行。普罗科菲耶夫早期的几首钢琴奏鸣曲，包括后来的作品第94号长笛奏鸣曲——情感交流比较开朗——更接近、更适应广大听众。

译自《普罗科菲耶夫传》第369页

第三钢琴协奏曲

И.涅斯齐耶夫

1921年夏天，在《丑角》首演之后，普罗科菲耶夫迁居到大西洋岸边的法国勃列坦城。在这里他完成了在俄罗斯已经开始写的第三钢琴协奏曲。协奏曲中大多数主题是早就写好的：优美的e小调变奏曲主题（第二乐章）写于1913年，第一乐章两个主题和两个变奏写于1916—1917年间，终曲的第一主题和第二主题引自1918年构思的未完成的弦乐四重奏。第一乐章再现部中那个艰难的平行三和弦经过句还是1911年“储备下来的”，那时普罗科菲耶夫正在写降D大调小协奏曲，同时设计为钢琴写一部大“经过句”协奏曲。

普罗科菲耶夫把上述那些主题加上补写的几个主题（第一乐章的副部，终曲的第三主题）构成一部三乐章套曲。这是他的优秀作品之一，也是他在钢琴音乐方面探索多年的总结。

青年时代的普罗科菲耶夫经常将几个生动形象构成对比的典型做法，在第三协奏曲中表现得尤其显著：由衷的俄罗斯抒情，善意怪诞的故事性，以及意志顽强的、有弹性-竞技力的钢琴技巧。作者甚至在个别乐章里也让几个对比形象相互冲突；用尖锐、突然的并置对比来填补复杂展开部的不足：不是悠长的芦笛歌调为如流似水的经过句或者恐怖的童话形象所代替；就是歌唱性的悠长旋律让位于快速推动的坚毅节奏。

第三协奏曲比第一钢琴协奏曲更深刻、更成熟、更严肃；同时它在情绪上又比“心理”气氛阴暗、浓重的第二协奏曲更光明、

更欢乐。其中显露了普罗科菲耶夫的许多优秀方面：既有清淡高雅的抒情（第一乐章的引子主题，第二乐章的变奏曲主题，终曲章的中间插部），又有强劲粗壮的刚毅（第一与第三乐章的主部）。符合早期古典主义精神的小技巧Perle′（色彩变幻），有弹性的抑扬顿挫的托卡塔曲手法和象花环那样复杂的和弦连接，这一切使这部协奏曲的织体花样显得更加丰富多采。非常艰难的华彩效果往往用来表现青年人旺盛的精力；在枯燥的操练与敲击式托卡塔曲的音响之后，由衷抒情的歌唱性插部特别引人入胜。

第三协奏曲的某些地方仍然使人感到有点矫揉造作，第二乐章的个别变奏，或者第一乐章中伴随机械节奏与死板音色的“怪诞的”插部（这里使人想起舞剧《丑角》中毫无生气的、“傀儡的”、令人生畏的、暗淡失色的形象）就是如此。夸大其辞的人有时会认为作者对于强调缺乏感情的“卡农式”经过句特别感兴趣。在整个和声丰富多采（自然音体系占优势）的情况下，第二乐章的个别变奏或者终曲的再现部里，和声手法也还有不少表现过火的地方。

然而，青年时代普罗科菲耶夫的性格特征反映在音响上的“大胆妄为”，无损于这部协奏曲的整体效果，其中占优势的还是那些热爱生活的阳光灿烂的因素、朝气蓬勃的动力和自然音体系的明朗的旋律和调式。

第三协奏曲在音乐上的一个重要之点是揭示了鲜明的民族性。俄罗斯风格在其中表现得激昂热情，象诗一样的鼓舞人心，同时又很新颖。作曲家并不拒绝采用人情味比较浓的旋律歌调，同时又尽量以各种有效的动力性做法去革新俄罗斯的音乐风格。

为这部协奏曲写的诗意盎然的题头，第一乐章引子的芦笛主题是多么别致啊！没有任何伴奏的单簧管独奏，有如倾诉的牧笛

或悠长民歌的回声：



芦笛的歌腔为急速“奔驰的”经过句所代替，并由此产生精力旺盛与朝气蓬勃的主部，一个由悭吝的二声部钢琴独奏陈述的主题。这个刚毅的主题来源于芦笛引子开始的核心；只是悠长的歌调到这里已经受浮雕般的节奏支配了。如流似水的经过句，以及钢琴独奏与乐队间的紧张呼应，把音乐引向抒情小说式的副部主题。这是半怪诞的故事主题之一，我们可以在普罗科菲耶夫的许多套曲作品中（从第一钢琴协奏曲与第一小提琴协奏曲的副部一直到第七交响曲第一乐章的结束部主题）遇到这类主题。俄罗斯安静如歌的主题由于旋律有棱角的曲折与跳跃、节奏的严格机械性与和声配器上的锐利性变得“尖锐化起来”。在听众的心目中产生一种浓厚幻想的“妖魔”形象和古老童话中可怕的模糊的回响。

在第一乐章不大的展开部中，占主要地位的是重现引子的歌唱性主题，这一次这支由普罗科菲耶夫自然音体系的无比韵味装

饰的优美旋律听来更加鲜艳、更加生动。这段音乐是对俄罗斯阳光普照的辽阔大地与祖国远方的歌颂。第一乐章的再现部变化比较大：经过句的效果变得更加错综复杂，而副部的形象则具有更加变相的、仿佛毫无生气的特征（死板的音色，"瘦骨头般地"敲出来的干和弦）。最后在尾声中，钢琴练习曲般均匀而热情的、用突然刹车来结束的经过句进行再度获得了胜利。

协奏曲的第二乐章（Andantino小行板）由主题与五个变奏加一个发展性结束部构成。乐队奏出令人心旷神怡的主题，几乎是协奏曲中一支最美好的旋律：它以温柔的微笑、纯朴的歌唱性与节奏的典雅感人——具有普罗科菲耶夫青年时代某些终曲的气息(比如很早以前的作品第12号中的加沃特舞曲)。紧跟主题之后出现的一连串变奏，对变奏曲式作了非常奇特与非常自由的解释。作者急剧地变化着原来的主题，甚至变得认不出来，忽而把它变得机械怪诞，忽而使它融化于精美的印象主义的色彩音响之中，忽而又让巧妙的音型网把它包围起来。有几个变奏中的主题变得简直让人捉摸不透，已经被分割成若干细小的音调碎片了；剩下的只有每个变奏都照样重复的幽雅而音响饱满的终止式，作为主题材料统一的提示。

五个变奏只有第一变奏保持主题的旋律轮廓，作了细致的钢琴装饰；第二变奏尖锐怪诞，与《丑角》或者第一小提琴协奏曲的戏弄讽刺性插部有同样的味道；第三变奏是一首独特的技巧性经过句式的间奏曲；第四变奏的慢板，隐晦幻想地，好象是《卡谢耶夫沙皇》中毫无生气的冷若冰霜的音响的回声；最后第五变奏有漫画般进行曲的性质。乐队奏出的结束部再度出现美妙的原型主题，这次钢琴伴奏比较轻，仿佛作为这首舞曲的和弦装饰似的。

协奏曲的终曲（Allegro ma non troppo 不太快的快板），象第一乐章那样，又是坚毅有力与无可阻挡的快速进行获胜。终曲的基本主题具有自然调式的色彩与类似第一乐章开始主

题那种俄罗斯音调的性质，不过这里的旋律素质在很大程度上隶属于突出重音的舞蹈节奏罢了。

终曲的基本主题——通过意外的调性跳跃或者织体复杂化（装饰、跳进、滑奏），以及使它的弹性动力愈加尖锐化——在呈示部就有所发展。然后是迷人的中部(meno mosso 稍慢)——热情奔放的歌唱性主题，由于音程的无限宽广与内在转调的鲜明色彩显得非常丰富。其中对生活欢乐的歌颂与青年人对美好未来的信心是通过饱满的声部来表现的。这一主题——以其旋律的宽广与内在发展的动力——是普罗科菲耶夫后来许多抒情主题（一直到《宝石花的故事》中"女主人"肯定生活的主题或者第五与第七交响曲的优美主题）的先驱。

可是这一抒情歌曲的音流在此却突然被不大的类似幽默的"瞬间"的间奏打断了：仿佛儿童故事中那个有点怪癖的角色，一面瘸着腿做鬼脸，一面在舞台前爬行着。这一现象很快就为原来愉快抒情的主题所代替，不过现在装饰得更丰富并且扩充得更长大了。最后"幸福之歌"再让位于主部的弹性进行。再现部也作了很多改变：取消了副部，加强了动力；作者千方百计用各种偶然音与和弦堆砌来使主题尖锐化、"带胡椒味"。强大的压力、节奏的催动与技巧的炫耀越来越强地趋向结束，总的印象是很扣人心弦的。

第三协奏曲很快就得到世界各国的承认。协奏曲首次演出是1921年12月16日在芝加哥（独奏——作者，指挥——弗列杰里克·斯托克）。1922年1月普罗科菲耶夫又在纽约演出（指挥——A.考特斯），4月在巴黎和伦敦演出。此后作者还曾在许多国家演奏这部协奏曲，并且由他演奏录音制成唱片。据普罗科菲耶夫说，美国听众对这部协奏曲的音乐"不甚理解"，纽约报界也对他完全抱冷淡态度。相反，法国、波兰以及其他欧洲国家的报刊则给这部协奏曲以很高的评价，赞扬作者暴风雨般的幻想与大

胆的构思。1925年春，普罗科菲耶夫曾激动地谈到他在“音乐科学学院的堡垒”——巴黎音乐学院演出第三协奏曲的情况，“这个最古老的巴黎音乐学院的音乐会机构，是有点引人注目的。”——他在一封信里写道。

第三协奏曲在苏联也早就赢得承认了。1923年秋，钢琴家C．E．费因贝尔格在苏联首次演出这部作品（在莫斯科“国际书店”协会举办的一次晚会上）。这次首演使普罗科菲耶夫特别高兴：“当我知道第三协奏曲在莫斯科演出成功的消息时，我感到很幸福。请代我向演奏者——费因贝尔格与萨拉杰夫表示感谢。”——他在给莫斯科朋友们的信中写道。Б.В.阿萨菲耶夫指出：协奏曲“听来非常鲜明、非常自如，是俄罗斯式的。尽管其中既没有民间主题，也没有故意的风格模仿……”“重要的是，”——他在另一篇文章中表明——“普罗科菲耶夫仍然远离自己的祖国，可是祖国给他的力量却在他的创作中活灵活现，俄罗斯对于艺术价值的理解也在其中闪烁着光芒。”

在第二年里，苏联钢琴家Л.奥波林、Э.基列尔斯、Я.扎克等不止一次地演奏了第三协奏曲。它是有权进入当代俄罗斯音乐的金色宝库的。

译自《普罗科菲耶夫传》第202页

长笛奏鸣曲

И.涅斯齐耶夫

1943年夏末准备着手写的长笛奏鸣曲，是普罗科菲耶夫在战争年代一部最光明最平静的作品。“长笛奏鸣曲差不多写完了。”——他在1943年4月12日给Л.Т.阿托夫缅的信中写道，——“只剩下终曲的再现部。整个写出来篇幅够大的，四个乐章，近四十页谱纸。”

还是在法国的时候，普罗科菲耶夫就想为长笛写一首透明而优雅的曲子，那里木管乐器演奏的水平很高（他曾以尊敬的态度回忆过法国最杰出的长笛演奏家之一巴列尔吹出的“天国之声”)。现在只是在这个时代的曲折中再次企图回到这个古典乐器的天真形象及其纯洁的心灵与鲜明的旋律上来罢了。在第七奏鸣曲、《卡巴尔达四重奏》与《一个孩子的叙事曲》的尖锐音响之后，这在情绪上是个自然的缓冲；正象多少年前，在《斯基夫组曲》与《赌徒》的急剧骚乱之后，《瞬间》与《古典交响曲》显得那么抒情平静一样。长笛的透明音色和奏鸣曲的几个基本主题——安静而温和的抒情性(第一与第三乐章)，有点戏弄而明朗的诙谐性（第三乐章）与终曲中嬉戏的舞蹈性——特别适应。

再就是，如同在他青年时代的优秀作品中，或者是在《罗密欧》与《儿童音乐》中一样，普罗科菲耶夫充分显示了自己取之不尽、用之不竭的旋律才干：他在听众面前轻而易举地展现着一个个纯朴而引人入胜的形象——从富于幻想的抒情到有点淘气的幽默。根据明朗与单纯的思想，精细与古典的作曲手法看，这部

奏鸣曲接近于普罗科菲耶夫《儿童音乐》的某些范例或者他以前的“古典主义”作品。尽管形式简明，规模不大，织体透明，甚至个别手法还有古典格调，但这部作品与复兴古代音乐的企图毫无共同之处，相反，这是当代的、今天的普罗科菲耶夫，以及他那特殊的调式和声思维，他那古怪的经过句音型的编织方法，还有他那独特的抒情。这首曲子的风格特征主要决定于：旋律的纯朴与节奏的弹性和细致地运用转调进行的技巧与色彩性的调性对置（三度调性对置或是小二度对置等）相结合。

第一乐章的基本形象——Moderato（中板）——某些方面类似普罗科菲耶夫第一小提琴协奏曲一开始的主题——比如用四度音调描绘出来的富于幻想性的抒情歌调，闪闪发光的D大调，轻柔婉转的和声色彩——不断地离调，仿佛群集的阴影变幻莫测似的……第二小节中有特性的“喋喋不休的”进行与第一乐句结束处象流水潺潺的装饰音使抒情形象带上嬉戏和明朗微笑的特征（参阅谱例）。

普罗科菲耶夫典型的舞蹈形象表现在优美的副部中：点状节奏清晰的尖锐性与其中迷人的转调进行(使我们想起《罗密欧》中某些舞曲）结合得很好。第一乐章简洁而细碎的小展开部，与其说建立在呈示部两个形象的矛盾冲突上，毋宁说是建立在它们通过新的和声解释形成的色彩变化上；并且这里既没有复杂的复调交织，也没有多调性的尖锐音响。第一乐章再现部同样合乎严格的古典主义手法，几乎准确地重复呈示部的旋律。

奏鸣曲的第二乐章——嬉戏的诙谐曲（Presto急板）——在听众面前揭开了一个新天地，这是一个无忧无虑地玩笑的与轻快敏捷地运动的世界。诙谐曲开头两个主题，仿佛相互补充似的：第一主题中有旋转的经过句音型与敏锐的节奏变化，飞来飞去，非常快乐；第二主题则好象节奏强烈的半幻想性舞曲。中间插部沉思冥想的旋律又和上述两个主题完全不同：钢琴伴奏凝固



停滞的色彩（空五度）与旋律中某些精致的细节（动摇于大小调之间，“里底亚调式”的色调）赋予这一形象以故事的特点——非常天真，好象是小孩在幻想。

这个主题再次为基本的诙谐曲主题的陈述所代替，再现部中几乎没有什么变动；只是在最后结束处，作者才在第一主题中加了一点和声涩味，使诙谐曲的乐音不如先前那么透明罢了。

在吸引人的诙谐曲之后，抒情的Andante（行板）显得谦逊、率真。这是和第一乐章的基本主题相互呼应的又一个富于幻想性的形象；这里儿童般纯朴的歌曲旋律与和声发展中精美的色

彩性配合得体（例如，第一乐句的结束处从基本调性F大调突然进行到伤感的升f小调就很迷人）。声部进行的流动性，由渐次“进入的”低音形成的终止式的独创性——这一切都是普罗科菲耶夫的特殊笔调的自然流露。Andante的中间插部充满复杂的描绘得相当细致的经过句技巧。再现部建立在钢琴演奏开始主题与长笛演奏中部音型华彩的独特结合上。

奏鸣曲活泼欢快的终曲 Allegro con brio（辉煌的快板）和十八世纪古典器乐曲之间的联系特别明显，关于这方面，我们可以举主部的外貌及其装饰音组、倚音与浮雕般的方整性节奏为例。这一乐章和《古典交响曲》中几个快板乐章很接近——比如激昂的情绪、“诙谐的”色彩、传统的公式与常用的和声相结合。连接部淘气活泼的主题也是这样，它使人想起意大利喜歌剧中滑稽的旋律。副部意外幽默，它的外貌和“卡农式”均匀机械的钢琴练习相近（还可以和第一与第三钢琴协奏曲中类似的“卡农式”经过句联系起来）。直到这个回旋奏鸣曲式的中间插部才出现盼望已久的对比：接替滑稽顽皮的是抒情的回忆、瞬间的沉思；中间插部的音乐不禁唤起我们对歌剧《战争与和平》中睿智直观的抒情的回忆。

奏鸣曲以欢乐的丰满音响肯定终曲的基本形象而告终。永不衰败的乐观主义感情、对生活光明的永葆青春的理解赢得了最后胜利。

译自《普罗科菲耶夫传》第363页

第一小提琴奏鸣曲

И.涅斯齐耶夫

f小调奏鸣曲（作品第80号）属于普罗科菲耶夫最有力最独特的室内器乐作品之列。它的最初草图（第一乐章开头，第二乐章呈示部与第三乐章的主题）作于八年前（1938）——写《亚历山大·涅夫斯基》音乐与歌剧《谢苗·科特科》的间隙；因此作者称它是第一奏鸣曲，虽然它完成于第二奏鸣曲(作品第94外1号)之后两年。“它在情绪上比第二严肃。”——谢尔盖·谢尔盖耶维奇阐明说，——“严谨性质的第一乐章Andante assai（十足的行板），仿佛是第二乐章奏鸣快板曲式Allegro的发展性引子，第二乐章坚强有力，但是副部比较宽广。第三乐章缓慢温柔，终曲非常急速，并且是用复杂拍子写的。”

的确，普罗科菲耶夫的两首小提琴奏鸣曲创作趣味很不相同。如果说第二奏鸣曲是那样透明，喜形于色，充满善意的幽默与天真的抒情的话，那么第一奏鸣曲则富有戏剧性，充满尖锐的对比以及强烈的、暗淡的、或者急风暴雨式的感情。如果说第二奏鸣曲接近于普罗科菲耶夫早在第一交响曲就走过来的“古典主义”道路的话，那么作曲家在第一奏鸣曲中显示了他倾向于俄罗斯壮士的叙事诗，倾向于热情体现俄罗斯古老的往事；这和《依凡雷帝》、《亚历山大·涅夫斯基》、《俄罗斯歌曲》（作品第106号）与《谢苗·科特科》中的音乐有许多共同之处。

奏鸣曲的四个乐章俨然是四幅剧烈对比的图画，仿佛从俄罗斯叙事诗里传来的迥然不同的形象似的：第一乐章——凝聚着智

慧的壮士歌领唱，大事记作者-史诗吟诵者有关祖国命运的沉思；第二乐章——敌对势力战争的残酷场面；第三乐章——少女抒发悲痛感情的诗意的形象；终曲——对俄罗斯军事力量的颂歌，这是对“自由意志”与“人民力量”的庄严歌颂。终曲最后又回到一开始Andante的旋律，这是为了突出这部作品的叙事性结构。

奏鸣曲的音乐具有诵诗-故事的性质，并且仿佛内含某种隐伏标题似的。其中很多章节，尤其是第二与第四乐章那种战争动力的插曲，几乎在听众的意识中产生一幅人民遭受灾难与勇士建立功勋的历历在目的场面。音乐形象如此的图景性使这部奏鸣曲与俄罗斯史诗性交响乐的许多范例都非常相似。

第一乐章的基本主题——直观的旋律，低声部齐奏的陈述，——在普罗科菲耶夫的许多沉思性的主题中是一种典型现象。我们在他战前年代的一些作品(第一四重奏中的行板乐章《思想》)以及不久前创作的第五交响曲中遇到过同类的主题。这个主题的俄罗斯性质由于它的调式结构（一连串的下属支柱）与节拍模样（3/4拍与4/4拍交替）得到了强调。这一乐章建立在丰富的小提琴二声部基础上的中间部分，表现出比较激动的、类似俄罗斯哭泣的叹息音调，仿佛预示着未来的悲痛形象。第一乐章的再现部特别有意思：这里主题的和声是重新配置的——几个均匀交替的音响朦胧的小七和弦和加弱音器的小提琴上冷漠流动的音阶式经过句相结合。音乐提醒我们多年以前的往事：仿佛透过一层薄薄的烟雾显示古代的事物由于时间的流逝留下暗淡的粗略轮廓。简洁而语意未尽的旋律乐句突出了第一乐章的引子性质：这是讲述者在故事情节开始之前的开场白。Andante以特殊的音色效果作结束：小提琴上响亮的和弦pizzicato（拨奏）应答着钢琴上的分解和弦，好象古斯里琴手弹奏的终止和弦一样。

接着，史诗性的故事为笨重有力地演奏的断断续续的句子所代替，这是奏鸣曲标明注解brusco(残酷粗暴地)的第二乐章。

直线的、仿佛砍掉结束部分的进行曲式的乐句，加上粗暴音响的和声，造成一种缺乏人性的战争暴力的形象。这和《亚历山大·涅夫斯基》中条顿侵略军的音乐，第六、第七与第八钢琴奏鸣曲中最残酷的章节，也许还有肖斯塔科维奇第七交响曲中“法西斯的进行曲”有某些共同点。但是粗暴机械的形象紧接着就为显露出健康与无限勇敢的明朗主题所代替。在第一主题粗暴的和声与音色之后，充满朝气的如歌的小提琴曲及其自由自在的歌唱性乐汇特别使听众入迷；作者为这一主题还标明了注解eroico(英雄地)。接着不论在展开部里还是在再现部里，敌对势力的形象总是和俄罗斯勇敢的形象交替出现。极度的不协和音响在展开部开头表现得最集中：不可遏止地增长着的多调性和音，既象是危急的呼号，又象恐怖的戏剧性事件的回声。不能不指出第二乐章高潮部分那种表现主义的无节制的任意性（与《亚历山大·涅夫斯基》中戏剧性的紧张因素不同），脱离作品内容使这种“野蛮”有明显的故意夸大的性质。

狂暴的Allegro完全发作过后，合乎人情地响起了第三乐章富于幻想的、忽而悲哀忽而狂热的抒情音乐。静静流动的音型背景把人们带进和平春天的诗情画意之中。小提琴在钢琴音型背景上发展着的温柔的歌曲主题，是整首奏鸣曲中最成功的旋律珍品：变化半音转折的精确性、色彩美妙的和声对比，使它接近于里姆斯基-科萨科夫歌剧中抒情-故事的形象。然后宽广的旋律又让位于类似歌剧里动人的宣叙调。这一乐章在形象上和普罗科菲耶夫的大合唱与歌剧中悲伤的少女肖像(《亚历山大·涅夫斯基》中的新娘，《谢苗·科特科》中的柳波奇卡，《战争与和平》中的娜塔莎）之间的联系是很明显的。

奏鸣曲的终曲——第四乐章非常接近于强力集团的史诗性音乐：类似鲍罗金《黑森林之歌》中基本主题的旋律性质，与传统的混合拍子（5/8、7/8与3/8相交替）。但是普罗科菲耶夫为

叙事史诗性的主题增加了弹性的、急速流动的冲力，赋予它以新的“现代化的”特点。从这一点看，终曲的音乐与第七奏鸣曲巨人般的终曲或者第八奏鸣曲终曲的“机械的”插部同出一辙。这里主部主题的动力性冲击与差涩谦逊的抒情性副部形成对比。而主部与副部由于本身都包含特殊的调式（混合利底亚与利底亚调式的因素）而令人感到特别有意思，并且因此增强了音乐的民族色彩。终曲的展开部拥有巨大的动力性，其中别具匠心地使主部和经过急剧改变的副部（从属于占优势的混合节拍节奏）形成更强的对比。钢琴低音区八度猛烈敲击的句子，使人想起第二乐章开始的“凶暴”主题，也起了很大作用。于是终曲的展开部使敌对势力斗争的狂暴与愤怒的火焰再次燃烧起来，严峻的战斗力更加汹涌澎湃。

第四乐章的再现部很不平常。这是一个奇特的“再现部-尾声”，其中主部与副部的主题和第一乐章中忧郁地讲故事的音乐结合在一起。我们又可以听到第一乐章再现部那种用加弱音器的小提琴奏出的平静的经过句与钢琴上一连串朦朦胧胧的和弦。这种模糊的印象似乎强调说明，所讲的故事是对“好久好久以前的往事”的回忆。接着，年迈的大事记记载者再次平静地追溯着以往的种种形象，最后逐渐停息下来，让位于终曲的第二主题。

这首奏鸣曲中有很多鲜明的革新色彩的东西。象在青年时代的第一协奏曲中一样，普罗科菲耶夫重新运用小提琴演奏上的色彩性效果——从尖锐的sul ponticello（近码演奏）与银铃般的拨弦手法到轻巧温柔的经过句。最主要的是，他竟然能把真正具有交响乐规模的史诗内容容纳进小提琴奏鸣曲这样不大的形式之中。

…………

Д.奥依斯特拉赫是f小调奏鸣曲的首演者与热衷者，普罗科菲耶夫把这首作品献给了他。奏鸣曲的首次演出是1946年10月23日在莫斯科音乐院小音乐厅举行的（Л.奥波林演奏钢琴部分）。

许多音乐家热烈欢迎这首奏鸣曲。H.Я.米雅斯科夫斯基在自己的日记中写道："听过普罗科菲耶夫的新小提琴奏鸣曲，整个不愧是一部天才之作(奥依斯特拉赫演奏得很动人)。"《真理报》承认奏鸣曲取得巨大成功，指出其中发扬了"俄罗斯民族精神"，受到"壮士叙事诗的深刻影响"，有趣而新颖地运用了小提琴的表现潜力。（1946年11月21日《真理报》发表这篇评论几个月之后，1947年3月，奏鸣曲荣获斯大林奖金一等奖）

Д.奥依斯特拉赫接连几年在苏联和外国多次演出f小调奏鸣曲（作品第80号）。法国、英国、意大利、波兰、捷克斯洛伐克、瑞典以及其他国家的音乐评论都给予奏鸣曲以最高的评价。

译自《普罗科菲耶夫传》第405页

第二小提琴协奏曲

И.涅斯齐耶夫

尽管普罗科菲耶夫作为音乐会钢琴家多次登台演奏，并且特别愿意为钢琴写作，可是弓弦乐器——小提琴和大提琴仍然不止一次地引起他的注意。他生活的每个时期都和小提琴打过交道，写过两首小提琴协奏曲，两首小提琴与钢琴奏鸣曲，一首为两把小提琴用的奏鸣曲，还有一系列小品。他与同时代的许多最杰出的小提琴家来往密切，其中包括帕维尔·科汉斯基、雅沙·海斐茨、约瑟夫·西盖蒂和达维德·奥伊斯特拉赫。

第二协奏曲最初是想写成一首为小提琴与乐队演奏用的音乐会奏鸣曲的，这是三十年代中期在法国时的事。可是正遇上著名法国小提琴家罗伯特·西坦斯突然约作者为他写一部新小提琴协奏曲，作者情愿把早先准备好的主题材料用到新协奏曲中来，并且经过谈判预先决定：给西坦斯演奏这首协奏曲的专利权（首次演出后的头几年)。普罗科菲耶夫以极大的兴趣从事新小提琴曲的写作。他想，第二协奏曲和将近二十年之前还是在彼得堡写的第一协奏曲相比，“在音乐和表现手法方面”一定要有很大区别。“这部协奏曲是经过好几个国家和地方才写成的，那时我正过着漂泊的音乐会生活。”——作曲家回忆说，——“第一乐章的主部是在巴黎写的，第二乐章的第一主题是在沃龙涅什写的，配器完成于巴库，第一次演出是1935年12月在马德里。”

同一时期——1935年夏——普罗科菲耶夫正在创作他最激动人心的总谱之一——舞剧《罗密欧与朱丽叶》的音乐（根据莎士

比亚著作）。这种情况告诉我们，作曲家一定会在小提琴协奏曲音乐上打上自己独特的印记：其中最好的篇页——尤其是抒情的篇页——和那部令人心荡神怡的舞剧明显地表现出在音调上有共同的特征。

新协奏曲的首次演出是在西坦斯与普罗科菲耶夫沿着西班牙——葡萄牙——北非这条路线作一次大的音乐会旅行中进行的。这时西班牙正处于人民阵线胜利前夕出现的急风暴雨的革命高潮时期，它在马德里 首场演出（1935年12月1日），刚好碰上苏联发表友好声明。“当我出现在舞台上时，”——普罗科菲耶夫说，——“乐队和场内听众全体起立，把我当作访问西班牙的苏联艺术家表示热烈欢迎。”

…………

第二协奏曲的创作，正值普罗科菲耶夫一生中值得注意的转折阶段，这是他侨居国外多年之后再回到祖国的时期。比如舞剧《罗密欧与朱丽叶》、第二小提琴协奏曲、交响童话《彼得与狼》、钢琴套曲《儿童音乐》这样一些作品，都反映了普罗科菲耶夫艺术中的许多新特征：旋律风格鲜明，从生活出发的现实主义形象性，倾向于由衷的“平易近人的”抒情色调。这时，莽撞试验和作品难产的时期已成过去，伟大音乐家美好的成熟期正在开始，他终将成为俄罗斯苏维埃的典范作家。

普罗科菲耶夫转向中断多年的独奏小提琴——优美、抒情、悦耳和有表现力的乐器——是很有意义的。和第一小提琴协奏曲相比，新协奏曲显得更严肃、更带哲学味。作者在这里摒弃一切揶揄戏弄和离奇古怪的效果以及尖锐刺激的音响音色，首先考虑的是富于想象的和高尚明朗的抒情，并且把它们和幻想诙谐性的富于弹性的舞曲性的插段对比并置起来。

传统的三乐章套曲——Allegro(快板）、Andante(行板)和终曲——是建立在情绪逐渐高涨的基础之上的：从头两乐章内

省和浪漫主义的热情，到终曲精力充沛的舞蹈动态和狂热的节日欢乐场面，这里既没有尖锐的心理冲突，也没有极度的音响刺激，有的是古典主义的明朗和谐的感情。第二协奏曲的音乐具有鲜明的俄罗斯民族风格，特别是从第一乐章的主部主题流露出来的悠长的草原之歌的风味。同时它和欧洲古典艺术之间的联系也比较清楚，当然这种联系是通过普罗科菲耶夫独特风格的三棱镜折射反映出来的。我们从如下几个方面不难发现卓越大师的笔迹：任意的转调进行和意外的调性变换，把和声调色板点缀得色彩斑斓；由于主题不受音域限制使惊人的旋律气息特别宽广；还有自由驰骋的情感交替，忽而是沉思的抒情，忽而是善意的讽刺，忽而又是童话般的奇妙想象。

这部协奏曲广泛运用复调手法，各声部之间多次出现呼应、模仿和卡农式进行，不仅丰富了音乐织体，并且造成一种流畅和气息不断的感觉。别具匠心地使独奏小提琴和乐队中的乐器独奏交织在一起，仿佛某个集团里的主要成员在和自己的伙伴对话似的。作者在发挥小提琴的富于歌唱性方面，是很有办法的：我们既可以听到“低音弦”热情的女低音的音色，也可听到最高音区透明的有如银铃般的清脆声响。除开丰满滋润的歌腔之外，还有轻快得出奇的staccato（跳弓）的经过句，充满热情的跳进和着重强调的双音。整个说来，第二协奏曲和技巧性的第一协奏曲相比，小提琴声部用得经济、有节制，好象一张黑白画。这里异乎寻常的技术革新比较少，尽管作者此次用了很复杂的音型华彩技术和别具一格的尖锐“刺人的”重音。

协奏曲的全部三个乐章都具有传统结构的特征：第一乐章是快板奏鸣曲式，第二乐章是复三部曲式的行板，第三乐章（终曲）是回旋奏鸣曲式。套曲中多种多样的主题形象由于它们体裁明确而扣人心弦，作者在展开这个套曲时也正是大加发挥的良机。他随时随地都注意避免那些精细的主题发展手法，宁愿把原有主题拿来

自由变奏，甚至往往是华丽的装饰变奏。

第一乐章——Allegro moderato（中快板）——开始的小提琴独奏不禁令人想起俄罗斯悠长歌曲忧郁的歌腔：具有特殊音调、节奏的主题性格，加上自由的节拍（“隐伏的”五拍子）和通过变换强拍的办法在音调上作“内在变奏”的原则，足以证明这一点。这支旋律可以与穆索尔斯基和柴科夫斯基的风景画一般直观的主题相媲美（例如柴科夫斯基的《冬之梦幻》交响曲）。可是只要看一看其中自由的调性变换与巧妙的转调进行，就知道这是出于普罗科菲耶夫的手笔。

不大的连接部(3)闪现着几种不同声响：乐队中主部主题的回声与小提琴上轻快的staccato（跳弓）经过句溶合在一起。

降B大调副部（16）带来了新的形象，这是一支由于宽广的音程和独一无二的内在转调进行而令人迷恋的感情丰富的歌曲旋律。这是成熟时期的普罗科菲耶夫最幸运的旋律流露之一。第一乐章的呈示部以嘹亮辉煌的结束部（9）作结，它具有半开玩笑的舞蹈音乐的性格特征。

在展开部（10）里我们还会遇到呈示部那两个主题，可是它们已经起了本质的变化，比较尖锐，失去原先的简朴和歌唱性了：作者变更了它们的调式和声色彩，急剧地强调着它们的节奏；把小提琴上的经过句音型加以复杂化并连接在一道，然后再以此将变奏了的主题包围起来，这一切赋予它们以奇妙的诙谐特性。

在技巧复杂的展开部之后，又听到再现部（21）两支熟悉的抒情旋律，显得格外迷人。它们在这里表现得更加温柔，更加热忱。只是在尾声中，最后出现的主部主题才突然被几个强烈的拨奏和弦所代替。

协奏曲的第二乐章（Andante assai十足的行板）以真挚的恋慕取胜。小提琴上新的歌唱性主题，在弦乐四重奏均匀的三连

音pizz(拨奏)的背景上展开着，它是如此的机智安静和高度直观，不禁使人想起十八世纪古典作品中的器乐"咏叹调"。甚至发展原则也是从古典乐派那里继承来的：严格的变奏，华丽的装饰，几支流畅的旋律构成复调交织在一起。但是这里并没有艺术风格上的模仿，这是地地道道的现代抒情，从中不难发现《罗密欧与朱丽叶》的作者那种具有鲜明个性特征的创作手法。以摇晃的三连音华彩形式出现的温柔的第二(F大调)主题(33)是如此；唤起听众回忆朱丽叶-乌兰诺娃委婉而带点羞怯的抒情的中间插部美妙的歌唱性〔Allegretto小快板（38）〕，尤其是如此。象在第一乐章中一样，行板乐章的基本形象，往往插进小提琴高音区的经过句，造成一种奇异的幻想色彩的背景……

最后，在终曲（Allegro ben marcato 强有力的快板）富有弹性节奏的动力性舞蹈音乐中，向外迸发出一股被长久抑制着的巨大力量，这种力量是普罗科菲耶夫狂热的气质铸成的。突出重音的三拍子舞曲（近于玛祖卡）带来火热的运动，几乎贯穿了整个终曲，没有一点停顿。小提琴演奏技法上的变化起了本质的作用，"技术上难度较大的"双音、三和音、用detache（分弓）拉的重和弦与大幅度的跳进用得比较多。这是因为作者千方百计要在音乐上突出粗野的、乡土气的音色，仿佛旨在描写那些大街上乐而忘返的人群在重重地踏着舞步似的。当然刺激性的节奏和令人兴奋的不谐和和声在这方面也有烘托作用。

上述主部主题之所以显得如此雄健并充满活力，还因为有忧郁而富于幻想的副部（50）和带有戏剧性惶惑不安的中间插部〔poco piu mosso 稍稍快一点（57）〕给它反衬的缘故。对成熟时期的普罗科菲耶夫具有史诗性的终曲来说，采用复杂的混合节拍（比如这里结束部的7/4，尾声的5/4）是一种典型现象，而这些插部则似乎是由于运动遇到阻碍之后引起的随想，因而也就更加突出了其中反映现实的离奇的故事性。

在终曲的再现部特别是尾声里，沉醉于狂热的舞蹈所发出来的巨大力量达到了高峰。显得有点紊乱的小提琴经过句的迅速奔驰，越来越快的持续进行的速度——将不同和弦硬堆在一起造成的尖锐化和声——所有这一切使人产生一种印象，这就是五光十色的节日气氛和难以遏制的情绪在不断向上高涨。

译自总谱单行本1963年莫斯科版

大提琴与钢琴奏鸣曲

И. 涅斯齐耶夫

普罗科菲耶夫一生唯一的大提琴奏鸣曲（作品第119号），几乎是与少先队组曲《冬日的篝火》同时开始写作的，因此其中的某些形象和组曲留下的儿童情景的印象也有所呼应。

大提琴奏鸣曲属于那种规模不大的抒情作品，这类作品具有普罗科菲耶夫晚期创作的特征：正象在第九钢琴奏鸣曲或者最后那部第七交响曲中一样，这里被提到首要地位的是幻想、沉思与明智、直观的主题，完全没有冒失过火的行为，剧烈与“粗野”的地方，而这些不久之前还在第六交响曲的高潮中或是f小调小提琴奏鸣曲的第二乐章——战争-粗野的乐章里出现过。这部作品具有的温柔的抒情与文雅的幽默，通过大提琴温暖、人情味的音色及其庄严的歌唱性与描写的色彩性来表现真是再好也没有了。

作曲家为这首奏鸣曲只写了三个乐章：第一与第三乐章表现的是安静抒情的情绪，第二乐章借助于青年人放荡不羁的诙谐性和首尾两个乐章形成对比。奏鸣曲中慷慨丰富的主题实在令人高兴——时而是童话般故事性的主题，时而是伤感歌唱性的主题，时而又是滑稽-舞蹈性的主题。并且作曲家对这些主题很少加以发展，而是在听众面前展现着一支又一支新的旋律。

浓郁的故事味——安详-庄严或者带点神秘——充彻奏鸣曲第一乐章的开始部分（Andante grave 庄严的行板）。这里有很多地方使我们想起俄罗斯音乐中传统的童话-描写手法：富有

表现力的宣叙性句子，奇妙的经过句效果，不安的和弦拨奏，不稳定的和声……慈祥的幻想曲《老祖母的故事》就是这样。可是接下去却是一支清澈明朗的古典性质的旋律，并且采用自由复调风格的陈述方式，它肯定着更加光辉抒情的情绪。这是第一副部。第二副部带有另一种抒情的性质——阴暗忧郁的色调。正是这个后来变得比较戏剧性的主题，占据了第一乐章展开部的中心地位（大提琴和钢琴上激动的快速分解和弦相结合）。这也是整首奏鸣曲中最戏剧性的一刹那。

这首奏鸣曲给人印象最深的也许是第二乐章（Moderato 中板）——普罗科菲耶夫“儿童音乐”性质中的一首敏锐的诙谐曲。这一乐章的基本形象——狡狯的舞蹈性歌曲——和民间游戏的儿童歌调相近似（参阅谱例）。

指出这支旋律和肖斯塔科维奇的《森林之歌》中通俗的“少先队”主题在音调上的共同点是很有意思的（我想，这种偶然的相同大概是由于两部作品几乎是同一时期创作出来的缘故）。诙谐曲的第二主题充满雅致的敏锐感：它比较富于歌唱性（F大调三和弦分解的宽广进行），但又建立在四拍子舞曲的节奏上。最后仿佛是欢乐节日舞蹈的回声，在清楚的持续音上响起第三个滑稽可笑的主题，它使我们想起《罗密欧与朱丽叶》中哈哈大笑的茂库西奥。这种幽默色彩之所以遍及整段音乐，还由于采用了有趣动人的和声细节、敏锐的音色效果（断奏、跳进、拨奏与拉奏交替）与强烈的节奏的缘故。诙谐曲内一阵欢乐与嬉戏之后，突然出现一个优美的“爱情场面”：乐章的中部——Andante dolce(优美的行板）——由于类似《罗密欧》与《伴娘》中爱情主题热情奔放的抒情而格外迷人。我们从这里可以了解晚期普罗科菲耶夫的表现手法：宽广的音程与色彩性的变化音转折相交替，美妙的转调，旋律共同的热情-浪漫主义的色彩，由于大提琴的歌唱性音色而增强。最后犹如舞剧演出似的，诙谐曲中主角欢快、手舞足

Moderato

p

mp

pizz.

p

mp

蹈的音乐形象又高兴地疾驰而过……

奏鸣曲的终乐章Allegro ma non troppo（不太快的快板）中又是抒情-浪漫主义的线条起主宰作用，这根线条是从第一乐章与诙谐曲中部的基本形象贯串下来的。这首先表现在终曲的主部方面——发展性“如歌的”旋律以及普罗科菲耶夫典型的调式转折就含有这样的性质。其次，出现在展开部中心的新的抒情插部同样也是如此。而副部奏出的却又是半开玩笑性质的舞蹈场面的回声；其中特别吸引人的是副部第二主题的那种轻微的幽默味，它与诙谐曲的主部同属一种类型，但和声比较精美。

正如普罗科菲耶夫的大多数套曲作品一样，奏鸣曲中具有特别意义的是终曲的尾声，其中重复出现了第一乐章的基本形象；作者一面将第一乐章主部主题加以“扩充”，变化节奏，另一方面用终曲副部的诙谐因素之一给它作伴奏。于是奏鸣曲的尾声再次肯定起初史诗性的形象，这个形象具有鲜明的动力性，并且由浓密的和弦织体与丰富的装饰加以补充。

象在第一小提琴奏鸣曲中一样，普罗科菲耶夫在这里创造了一首真正的器乐二重奏，大提琴部分与完全均衡的钢琴部分配合得很好。他在运用大提琴方面显露了不少创造性，不仅把它解释为音域非常宽广的歌唱性乐器，而且也把它当作善于表现丰富技巧的乐器。

和这首大提琴奏鸣曲的首演者M.罗斯特罗波维奇之间的创作友谊，激起普罗科菲耶夫为大提琴写音乐的兴趣：在这首奏鸣曲(作品第119号)之后，他又连续写了第二大提琴协奏曲(作品第125号）、大提琴小协奏曲（作品第132号）与无伴奏大提琴奏鸣曲（作品第134号）；最后两部作品均未完成。

奏鸣曲(作品第119号)1949年12月6日在苏联作曲家协会第三次全体理事会议举办的内部音乐会上首次演出。1950年3月初在莫斯科音乐院小音乐厅公开演出了这首奏鸣曲。H.Я.米亚斯科夫斯

基的日记保留了有关这首奏鸣曲的记载：“罗斯特罗波维奇与里赫特尔的晚会公演了普罗科菲耶夫的大提琴奏鸣曲——一部头等了不起的作品。”大提琴家Г.皮亚齐戈尔斯基与P.加尔布佐娃很快就在国外演奏了这首奏鸣曲。

译自《普罗科菲耶夫传》第436页

交响乐－协奏曲

И．涅斯齐耶夫

新历1952年1月初，报道了普罗科菲耶夫完成第二大提琴协奏曲的消息。他这部新协奏曲是献给M．罗斯特罗波维奇的。罗斯特罗波维奇曾在作曲家在尼科利纳山的住处作客，并参与校阅大提琴声部以及在作者指示的基础上帮助完成总谱工作。普罗科菲耶夫与天才大提琴家之间的合作，据报纸宣称，"可以更充分地表现这件乐器最丰富的旋律可能性与技巧可能性"。1952年2月18日，这部协奏曲首次公演，罗斯特罗波维奇演奏大提琴，莫斯科青年交响乐团协奏，C．里赫特尔首次登台指挥。

协奏曲遭到人们冷遇，尽管其中几个主要的抒情主题感情非常丰富。作曲家几位亲近的朋友建议他减轻乐队配器并改善曲式结构。1952年谢尔盖·谢尔盖耶维奇几乎全年都在对这部大提琴协奏曲作修改工作；并在最后定稿中给它题名为《交响乐－协奏曲》（指明其中复杂的乐队部分具有独立的意义）。

第二大提琴协奏曲——普罗科菲耶夫完成的器乐协奏曲中最后的一部——就它最后的定稿说，富有杰出的艺术趣味。其中部分采用了作于1934—1938年的第一大提琴协奏曲的材料（有很大改动）。作者再一次创作了一部大规模的技巧性作品，独奏部分非常丰富独特，乐队配器也有异乎寻常的创造性。协奏曲分三个乐章：慢速抒情-戏剧性的行板、广为展开并且主题多样的诙谑曲与变奏性的雄壮终曲。

第一乐章是这部套曲特别的抒情引子。构成单三部曲式基础的两个主题，对晚期普罗科菲耶夫富于幻想的歌唱性抒情是典型的：作者这种风格既表现在稍加装饰的调式和声进行方面，也表现在音程连接的大胆与独创方面——从七度、八度甚至九度的宽广进行到婉转的半音音调。第一主题比较有力、激昂，它的抒情因素受到内在力与雄健因素的强烈制约。第二主题从表现性质看，显得崇高、有轻微爆发性，不禁令人想起《灰姑娘》的主导动机之一。纯粹色彩性的补充性插部（加弱音器弦乐上的下行和弦）造成童话梦境里那种迷迷蒙蒙的感觉。

处于套曲中心地位的第二乐章，故事的基本事件都集中在这里。从引子结束处开始的大提琴，仿佛是一位积极有力的感情表达者似的。主部主题充满威力和戏剧性效果，其中有棱角的器乐进行之后，突然出现一支明朗的俄罗斯歌曲那样的旋律。连接部里严格得象史诗一般的音响为喜剧性很强的半幻想性舞曲所代替，对比更强烈；在这拥有强调重音与大规模乐队配器的怪诞插部里，早就为人们熟悉的普罗科菲耶夫的感情形象又复苏了。然后再度趋向美妙的俄罗斯歌唱性，出现了壮丽的副部；在这个没有终止的发展性E大调主题——协奏曲中最美好的主题里，我们既可以听到壮士的畅快心情，也可以听到对生活的热爱，还可以听到对旋律歌调的陶醉。在普罗科菲耶夫的遗产里，简直很难找到这种异常宽广、充满热情力量的旋律。第二乐章的展开部，由于加上建立在主部与连接部材料基础上的难度很大的结尾，也由于歌唱性副部得到更大的发展，显得非常丰富。它充满各式各样的戏剧性对比：副部主题和怪诞的连接部部分相结合；再现部之前出现的阴暗而音响急剧的插部Piu animato（比较激动）仿佛令人想起残暴的敌对力量，起了重要的作用。缩减的再现部与发展性尾声宣告这一古典展开性快板奏鸣曲式就此完成。在尾声里，上述“暴力”插部再次出现，并且更加突出，但终于被主部

意志坚定、信心百倍的动机所代替。

终乐章的曲式很有意思：这是一首带三部性的特殊的二重变奏曲。第一主题开始部分具有缓慢的器乐领唱的性质。可是发展下去，作者并不满足于严格的装饰变奏或者音色变奏，而是把这个安静的歌曲旋律改变为活泼的舞曲，并且加上有趣的特强记号，乐队配器更增添了尖锐幽默的气氛。接着在民间歌曲-舞曲的背景衬托下出现第二主题，它在音调上接近于著名的白俄罗斯歌曲《祝您健康》。不过在变奏过程中，作者又赋予这一诚挚朴实的旋律以少许奚落的特征。我们可以从喜剧性的“呻吟”和声与模仿村镇婚礼乐队演奏风格的特性配器中看出这一点（作者风趣地把这个插部称为“穷乡亲们”）。整个是一幅妙趣横生的风俗画，它使我们联想起作品34号序曲-六重奏那种浓郁的体裁。第一主题不多几个变奏终于为充满戏剧性的尾声所代替，在尾声中，作者再次引用了由第二部分变成的谐谑性主题，并且在弦乐逐渐增长的震音隆隆声中出现人们熟悉的舞曲动机。由于小号嘹亮的音色与新的和声配置，它已经失去先前那种怪诞色彩；整个结束插部仿佛是战无不胜的强大力量在作最后一次最紧张的突飞猛进。

第二大提琴协奏曲和第六交响曲或者最后那首钢琴奏鸣曲一样，其中“老”普罗科菲耶夫与“新”普罗科菲耶夫同时并存。“老”的表现在音色与和声上的刺激性以及个别插部中的故弄玄虚上（例如第一、第二乐章中的乐队“装饰”，或者第二乐章中的展开部与尾声中的“暴力主题”）。可是这些曾经在莫斯科首演时吓坏过某些听众的部分因素，完全不能肯定说成是他带倾向性的风格的基础。在这部作品中占主要地位的还是大提琴典型的歌唱性主题，它们由于音域宽广、音程特殊与调式进行新颖而引人入胜。比如第一乐章的两个主题，第二乐章的副部主题，终曲的第一主题就是如此。同时其中那些富有崇高理想与浪漫主义意向的高雅之声，和独奏大提琴这个传统“角色”是完全适应的。至于和上述抒情形

象造成对比的，还有许多动力性经过句式的插部，或者是普罗科菲耶夫典型的幽默插部——幽默的程度有大有小，小的有点怪诞（象第二乐章的连接部），大的带善意舞蹈的性质。

第二大提琴协奏曲，就其独奏部分的革新与创造性来说，可以和鲜明革新的第一大提琴协奏曲相提并论。普罗科菲耶夫决不局限于惯用的手法，而是大胆丰富大提琴技巧的武库。他充分利用大提琴的音域，要独奏家忽而落到低音区，忽而升到获得小提琴低音区柔和音色的高音区。就其技巧手法的多样化与复杂程度说（跳进与换把，arco拉奏与pizzicato拨奏，双声部与四声部陈述，快速经过句技巧等），这部协奏曲可以列入大提琴文献中最难的范畴。同时，作曲家还对大提琴的艺术可能性作了有趣和非常新的解释，在赋予独奏家以抒情歌唱性主题的同时，还为他写了“带刺的”、有棱角的、幻想敏锐的或者快活得飞来飞去的各式各样的主题，从它轻巧的程度与音区的高度看很接近小提琴。在乐队配器上所作的无数次探索，其中尤其是原始的音色结合，大大增强了这部作品在音响上的特色。

当罗斯特罗波维奇在相隔三、四年之后到西欧与美国各大城市演出这部协奏曲的新版本时，批评家们一致公认这部作品在各方面的高度成就。“这部充满生活与各种形象的宏伟总谱，简直就是由各种主题与插部形成的一口金矿。”——路易·比亚尼柯里在《New York World Telegram and Sun》（《纽约世界电报与太阳报》）上指出。“普罗科菲耶夫的协奏曲包含着用浪漫主义的俄罗斯之音表现出来的青年精神。”——波尔·亨利·朗在《New York Herald Tribune》（《纽约先驱论坛报》）上写道。“《交响乐-协奏曲》将永远立于普罗科菲耶夫的优秀作品之林。”——丹麦共产党报《Land og Volk》（《国家与人民》）的评论家肯定说。

译自《普罗科菲耶夫传》第447页

彼 得 与 狼

И.涅斯齐耶夫

普罗科菲耶夫1936年的第一项新工作就是为孩子们写一部交响童话《彼得与狼》，这是前不久刚开办的中央儿童剧院向他约的稿。童话的情节是作者自己写的(起先名为《彼得是怎样逮住狼的》)。它叙述少先队员彼得一段纯朴的故事，表现他猎人般的机敏，描写他俘虏恶狼的过程。童话把朗诵和交响音乐不断交织在一起，可这并不是"旋律化的朗诵"，而是许多音乐片断和简短的情节介绍的穿插交替，并且后者停顿的时间较长。

在普罗科菲耶夫一生中，这是首次主动承担艺术教育的责任：用引人入胜的方式给青少年听众上一堂简短的乐器知识课，使他们了解交响乐队中各种乐器的不同音色。作者为《彼得与狼》写的前言是这样的："这部童话中的每个出场人物都用代表自己的乐器来描绘：小鸟用长笛，鸭子用双簧管，猫用黑管低音区断奏，老爷爷用大管，狼用三只圆号奏和弦，彼得用弦乐四重奏，猎人的射击用定音鼓与大鼓。同时要求乐队中这些乐器演奏自己的主导动机。因此可以让孩子们听演奏时，不需任何其他条件就可以学会分辨整个乐队中一系列乐器的本领。"

普罗科菲耶夫在创作《丑小鸭》二十二年之后，再次给动物界作准确而生动的刻画，简直象一位动物画家带着画笔到大自然中去写生一样。音乐描绘着小鸟无忧无虑的叽叽喳喳声，猫懒洋洋的呜呜声和悄悄的跳跃动作，狼凶恶的嚎叫声，摇摇摆摆的鸭子迟钝的嘎嘎声。童话中和这些动物一起出场的还有这样一群

人：勇敢的少先队员彼得、他年迈罗嗦的老爷爷、几个猎人。

作曲家考虑到孩子们的接受能力，毫不忌讳传统的音响描绘手法：用长笛清脆的装饰音与轻巧的音型来描写小鸟的婉啭鸣叫，用定音鼓与大鼓震耳欲聋的捶击来描写猎人的枪声；音乐中还表现了逃脱敌人虎口的小鸟发出惊惶不安的叫喊，猫遭到侵犯时迅速的逃跑，甚至从狼肚子里传出来被活活吞下的鸭子的哀鸣……但是音乐决不会给人造成自然主义的印象，因为其中富于表现力的美妙得令人难以忘怀的概括性的旋律起着应有的作用。

《彼得与狼》不同于《丑小鸭》，后者伴随着简短而带有描写性的钢琴插段的音乐朗诵调起着决定性的作用，而在前一部作品中作曲家则不惜赋予它一系列宽广的、旋律鲜明的主导主题，使它们各自都能独立成章，相当于一首钢琴小品或者个别的舞剧插曲。《彼得》的展开性的旋律主题就是这样，它作为整部童话的基本音乐叠句（即回旋曲式结构的主部——译注），通过各种调性与织体的改变不止一次地出现着。



猫的舞蹈性主题，猎人的进行曲以及其他插部也都是如此宽广而有所发展的。

《彼得与狼》以其迷人的童话情节对幼儿园的学生比对少先队员更易适应：尽管老爷爷把他拉回家以防危险，可是仍然无所畏惧的彼得，令人联想起的与其说是当前的模范少先队员А.盖达尔或者Л.卡西利亚，倒不如说是更小一点的英雄К.丘科夫斯基或者А.巴尔托。

普罗科菲耶夫的音乐以其巨大的陶醉力和现实主义的准确性体现着早期儿童向往和平的天真观念，这正是把童话与现实交织在一起的根据所在。

作者在写这部作品时，大胆地运用重复基本主题的原则，因而也就幸免陷于使人感到模糊不清的紊杂状况。一开头——直到狼出现推动戏剧性事件展开之前——是这部童话独特的呈示部：作者给我们介绍了出场的主要角色和环境。音乐中出现了乡间夏日的田园气氛；和小鸟、鸭子、猫、老爷爷的主题相交替的是主导的彼得主题。这里也出现了第一个“次要冲突”——猫想抓正在同鸭子争吵的小鸟，而彼得提醒小鸟有危险。

童话的中部，是极其紧张的几个插段构成的“展开部”：狼突然出现，追捕鸭子，鸭子丧命于猛兽之口，最后是彼得的勇敢行动，在小鸟协助下机智地生擒顽敌。这一部分只有两个新主题（狼、猎人们），其间彼得、小鸟和猫几个主题都作了不同程度的变化。

最后是机智的彼得及其战友猎人们押着狼的凯旋队伍，开始简短的再现和尾声：在听众面前走过童话中全部主要角色，而且彼得的主题由轻盈而宁静的音调一变而为雄壮的突出重拍的进行曲了。这一部分的“再现因素”之所以得到强调，不仅由于基本主题的重复出现，而且也由于在原先的C大调上肯定下来的缘故。

因此，作者采取的是复杂的发展性三部结构，中间有展开部的因素，还有一个动力性的再现。但是，学院派的条条框框并没有把作曲家束缚住：他始终强调使音乐的进行取决于发展着的文学故事。其中完全没有固定的“展开部的”一套模式：音乐的发展是通过各基本主题之间巧妙的“溶合”或者叠置的办法来实现的（我们可以提到彼得的主导主题和“小鸟主题”的音型与音色相溶合，或者老爷爷的主题和猫的主题构成对位的例子）。

对这部童话的音乐语言作一番研究是非常有意义的：普罗科菲耶夫成熟时期的旋法与调式和声风格在这里表现得多么典型而鲜明啊！我们只要指出彼得主题在C大调内离调到新颖的音响领域，多次出现的突然转调（例如向上方小二度）以及和声方面“令人惊讶的极端效果”的运用（由C与升F两个大三和弦同时构成的复合和弦）等等就够了。普罗科菲耶夫音乐语言中所有这些特殊表现手法证明，它们是能够为那些最小的听众完全理解的。

普罗科菲耶夫写作这部交响童话《彼得与狼》只花了一周时间。1936年4月15日开始写钢琴缩谱，过不几天——到4月24日就完成了配器。1936年5月2日，在莫斯科音乐馆为儿童举办的节日音乐会上，首次上演了这部童话（作者指挥）。此后，普罗科菲耶夫的《彼得与狼》赢得了苏联和世界各国青少年乃至成年听众的承认与喜爱。可以毫不夸张地说，这是苏维埃音乐中的典范总谱之一。

译自《普罗科菲耶夫传》第296页

附：〔朗诵词〕

清晨，少先队员彼得打开后门，来到了空旷的绿草地上。

在一棵高高的树上，有一只小鸟。这小鸟是彼得的好朋

友。小鸟见彼得走来，就高高兴兴地唧唧喳喳叫道："周围的一切多么安静呀。"

跟在彼得后面，又摇摇摆摆走出来一只小鸭子。嘿，鸭子可真高兴极了，因为彼得忘了关后门，它想，这下可好了，能够到草地上的池塘里去痛痛快快洗个澡。

小鸟一见后面又来了个胖鸭子，就从树上飞了下来，落到鸭子身边，抖了抖翅膀，翘了翘尾巴，然后对鸭子说：

"你算是什么鸟呀？连飞都不会飞。"鸭子也对小鸟说："你算是什么鸟呀？连游水都不会！"说着扑通一声就跳到池塘里去了。

小鸭子在池塘里游水，小鸟在岸上跳来跳去，它们还是争吵不休。

忽然彼得紧张起来了。他发现有一只猫顺着草地朝小鸟这边偷偷地走过来了。

猫心里想，小鸟不是正在忙着争吵吗？好，趁这机会，我上去把它给抓住。于是它用那毛茸茸的猫爪子，一声不响地悄悄向小鸟的身边爬过去。

"当心！"彼得大叫一声，小鸟一下就飞到树上了。

鸭子看见了非常生气。

它对着猫嘎嘎地叫着离开了池塘的中间。

猫绕着大树转了一圈，心里想："树这么高，算啦，白费劲儿，等我爬上去，小鸟早就飞掉了。"

正在这时候老爷爷出来了。他看见小彼得竟然一个人跑了出来，气得吹胡子瞪眼睛。因为，这是个危险的地方，要是从树林里钻出一只狼来，那怎么办呢？

可是彼得对老爷爷的话根本没在意，他还说少先队员难道还怕狼不成。

但老爷爷不管三七二十一，抓住彼得的手就拉回家里

去，并且把门牢牢地锁上了。

哦，果然不错，彼得还没有来得及走开，就真的从树林里出来了一只大灰狼。

猫一发现了狼，就飞快地爬到树上去了。

鸭子嘎嘎地叫起来，慌张地从池塘往岸上逃。

鸭子尽管拼命地跑，可是又怎么跑得过狼呢？瞧，狼……越来越近了！越来越近了……看，撵上了……

哎呀！抓住了……一口吞下去了。

现在的情形是这样：猫在一根树枝上蹲着；

小鸟离着猫远远的，在另外一根树枝上……

狼在这棵大树下转来转去，它瞪着两只贪婪的大眼睛，直瞅着猫和小鸟。

这时候，少先队员彼得在锁着的后门里边，从门缝里看到了刚才这里发生的一切，而且一点也没有感到害怕。

他跑回家，拿来一条很粗的大绳子，就爬到高高的围墙上去了。

恰好，狼围着转的那棵大树有一根树枝伸到墙这边来。

小彼得就拉住这根树枝，很机灵地爬到了树上。

彼得对小鸟说："你飞下去，绕着狼的头上打转，但要小心，可别让它捉到你！"

小鸟的翅膀几乎都要擦到狼的脑袋，这一下把狼气得暴跳起来，从四面向它乱扑。

哈哈，看小鸟把狼气成什么样子啦！狼多么想把它抓到手！但小鸟是多么灵活呀，老灰狼一点办法也没有。

再说彼得，他就趁这机会用绳子打了个活结，偷偷地从树上放下去了。

等到套上了狼的尾巴，他就把绳子用力一拉。

狼感到有人逮住了它，就象发了疯似地跳来跳去，拼命

挣扎，想要脱身逃跑。

可是彼得已经把绳子的另一头拴在大树上了。

狼跳得愈厉害，绳子套也就更紧地拉住它的尾巴。

正在这时候……

树林里走出几个猎人。

他们顺着狼的脚印追来了，一边走一边放着枪。

彼得看到猎人，就从树上喊道："不必再放枪了，我和小鸟两个已经把大灰狼给逮住了！请你们来帮忙把大灰狼弄到动物园里去吧。"

现在……

你们可以想象得出来有一个凯旋的队伍：

最前面走的是小彼得。

接着是猎人，押着大灰狼跟在后面，老爷爷走在最后。老爷爷还不满意地摇着头说："这还算不错呀，要是彼得没有逮住狼，唔？那可不得了啊！"

小鸟在上面一边飞着，一边快乐地叫着："嘿，瞧瞧我和彼得怎么样！我们把这样一个家伙都给逮住了！"

如果你们现在留心听的话，还会听到，可怜的鸭子在大灰狼肚子里嘎嘎的叫声，因为当时狼吃得太匆忙，是活着吞到肚子里去的。

引自《彼得与狼》总谱，音乐出版社

战争结束的颂歌*

И.涅斯齐耶夫

1945年夏天，普罗科菲耶夫开始创作《战争结束的颂歌》并配器……1945年11月12日，莫斯科听众在柴科夫斯基大厅的音乐会上第一次听到C.A.萨莫苏德指挥苏联国家交响乐团演奏这部交响性的《颂歌》。……

交响性《颂歌》（作品第105号）的总谱完成于1945年9月底，是伟大的卫国战争结束之后，苏联音乐的第一个巨大反响。《颂歌》的主题（宽广的"欢乐主题"与欢快有力的主题 Allegro energico快板，有力地）来自未经上演的庆祝十月革命二十周年大合唱的交响间奏曲中的两支旋律。

《战争结束的颂歌》是一部单乐章的交响诗，由三部分组成：凯旋的引子，激昂有力的发展性中部（这是恢复、建设的形象——作者指出），最后是音响上光彩夺目的建立在"欢乐的觉醒"主题上的结束部（作者给《颂歌》的结束部还增设了一个"钟鼓齐鸣"的尾声）。

普罗科菲耶夫在这项工作中对乐队组成予以很大注意：作曲家认为宏伟的胜利主题要求光彩夺目的音响色彩。乐队除加强铜管组、低音提琴加倍、增加四台钢琴之外，还广泛使用定音鼓与钟，把它们当作"独奏乐器"来处理。可是，乐队编制中却几乎减去全部弦乐组——小提琴、中提琴与大提琴；作者认为它们会导致粗糙的色彩。因此，高潮部分总谱得出的是加上低音部音响的"轰轰隆隆的"音色。这种在高潮处出现雷鸣般的tutti（全

奏），不禁令听众回忆起《斯基夫组曲》的音色效果。

所有这些做法使这部作品带有自我陶醉的性质，在乐队装备造成如此异常光辉的背后，作品的旋律内容只能隐约听到一点。惊人庞大的乐队音响，由于没有弦乐如歌的色调显得特别浓重，听众也感受不到内在的乐思了。

不能不同意《劳动报》（1945年11月16日）对这部作品的描绘："这是一部形式辉煌、装潢如画的作品，其中外在的插图性与效果性凌驾于内在内容的深度与广度之上。"演奏《颂歌》要求非常庞大的乐队编制，国内绝大多数乐队都不能胜任。所以这部《颂歌》势必成了纯粹试验性的作品，在交响乐节目单中并不经常出现。

译自《普罗科非耶夫传》第394、396页

• 1981年5月5日，苏联举行的莫斯科第一届现代音乐节的开幕式上演出了这首《颂歌》。——译注。

古典交响曲

И.涅斯齐耶夫

1917年夏天，谢尔盖·谢尔盖耶维奇住在靠近彼得堡的别墅区。他独自一人（母亲到高加索去治病），做了许多工作，创作音乐，从事配器劳动。“1916年—1917年间，我读了很多哲学著作，尽管不那么按部就班。”——他告诉我——“我读过康德的、叔本华的书。在叔本华的著作里我最感兴趣的是《实践活动的格言》，而不是对悲观主义和意志薄弱的辩解。”（引自普罗科菲耶夫与本书作者的谈话录——原注）他所以对哲学感兴趣，大概是由于看了巴什基罗夫-维林的文学著作《星期一》之后引起的。康德的理论后来在他题名为《自在之物》的钢琴小品（作品第45号，1928年作）中可以找到反映。一般来说，这些唯心主义的抽象范畴同这位作曲家冷静的天性是不一致的。这个夏天他把主要注意力放在写小提琴协奏曲总谱与古典交响曲上。

构思这部透明而欢乐的交响曲与普罗科菲耶夫对“古典主义作品感兴趣”有关，这种兴趣是他在H. 车列普宁的指挥班上产生的。我们从他的某些钢琴小品（如作品第12号中的《里戈顿舞曲》、《随想曲》、《加沃特舞曲》）和作品第5号小交响曲的个别章节中已经看到他那独特的“莫扎特风格”了。现在他是想以接近维也纳古典主义风格来构思整部交响曲。“我认为，假如海顿能活到我们今天的话，他一定会在保持自己写作风格的同时，接受某些新东西的。我想写的就是这样的交响曲”。他要把海顿和莫扎特风格中简单的织体和透明的配器与“经过飞跃的新和

声”结合在一起。这之前，在1916年写的已经广为流传的D大调加沃特舞曲是这部交响曲的第三乐章；那时也曾写过第一和第二乐章的草稿。“作者的目的就在于回到传统的‘古老纯洁的时代’，这是以箍架撑大女裙、戴香假发和做香发辫的时代”，这是作者为首次演奏这部交响曲作解说时的一段话。但是这部交响曲并没有表现出象博物馆里修复古迹那样的特点：它那童稚的无忧无虑、明朗的生活朝气，它那微笑的、有时带点嘲弄的音响，再被带刺激性的和声对置与滑稽笨拙的跳进加以强调——所有这些对于青年时代的普罗科菲耶夫——《丑小鸭》与《瞬间》的作者是很典型的现象。

重新构思这部交响曲，不仅为了完成作品本身原先提出过的思想-形象方面的任务，而且对作者还要解决一个技巧上的难度问题：他想第一次不靠钢琴帮助，单凭内在听觉写这么一部大型作品；为了避免重犯靠手指即兴创作的毛病，他特地不带乐器到别墅里来。“到目前为止，我总是在钢琴旁写作的，然而我发现在没有钢琴情况下创作的主题材料，往往质量更好。如果把这些材料拿到钢琴上听一听，起初似乎觉得有点怪，可是只要再弹几遍，就会显示出这正是自己所要达到的效果”。

谢尔盖·谢尔盖耶维奇一面在田间小路上散着步，一面思索着主题材料和整部交响曲的创作。他干脆把1916年构思的终曲的草图抛开，把整个乐章重新写过。

普罗科菲耶夫借此和那些顽固地称他为“未来派艺术家”的存心不良者进行一场辩论，给这部新交响曲定名为《古典交响曲》：“第一，这样比较明确；第二，出于俏皮，就是要模仿一下那些家伙，并且藏在我心底里的愿望是，我终究要斗赢的，一定会有这么一天，这部交响曲将会被公认为是古典的。”这个预测后来完全得到了证实：不仅这确确实实是一部古典交响曲，而且普罗科菲耶夫以前创作的许多其他作品也都赢得了普遍的承认。

D大调《古典交响曲》的结构是传统的四乐章套曲：Allegro（快板），Largetto（小柔板），加沃特舞曲和终曲。作者保持海顿时代乐队的双管编制，不用长号。在《斯基夫组曲》使用过混合音色之后，他曾转而热衷于独奏乐器的纯音色——长笛的令人愉悦的颤音，大管的老年人的喃喃怨语，间或也可听到小提琴的spiccato（快速跳弓）。交响曲从头至尾，常常可以遇到传统的"维也纳乐派"将透明的piano（弱奏）和轰隆一片的tutti（全奏）作急剧变换的手法；仿佛"被切断的"乐句与乐段的结束部分，和具有明确而犹如浮雕一般的终止式的普罗科菲耶夫风格是完全相适应的。

这部交响曲中几乎所有的主题材料都受启示于贝多芬之前的交响曲的音调范畴：这里既有音阶式和琶音式的音型华彩，也有八度跳进；既有精细的颤音和装饰音，也有稍稍拘泥于礼仪的轻微停顿。可是作者仍然找到了这样的可能性，通过故意夸张旋律线或者凭借和声对比的色彩性手法使这些人所熟知的音调进行变得更紧张起来（只是在这种尖锐急剧的状态下，任何地方也不容许出现丑角那样的怪相）。

交响曲的第一乐章——小型而形式非常鲜明的快板奏鸣曲式，几乎一直是伴随着大声感叹的全奏终止式的轻快进行。如果我们撇开主部中调式和声方面的突变（第二乐句开头突然跳到C大调，接着又如此从容地回到D大调）不算的话，主部由于音阶进行、颤音和叹息的音调，听来仿佛完全是海顿式的或是莫扎特式的。稍带讽刺意味的音乐贯穿整个副部：跨越两个八度忽上忽下的大跳，妙趣横生的装饰音，小提琴和轻轻击拍的大管伴奏简单的结合——所有这一切造成这样一种局面，犹如上流社会舞会上的温文尔雅和陈腐的拙劣表演融合在一起似的。此后，两个主题轮流通过展开部，发展并不复杂；然而由低声部承担的副部，却变得比较沉重起来（按照阿萨菲耶夫的确切说法是："文雅而令人发笑的

主题”一变而为“拖着笨重脚步的巨人”）。

交响曲的第二乐章优美迷人，具有舞曲（小步舞曲）节拍的特征。由小提琴高音区奏出的基本主题，显得温柔和稍带忧郁感。它在句末出现的任意“停留”和矫揉造作的休止，与均匀而冷漠的伴奏结合在一起。从陈述上的特征、节奏以及调式和声色彩看，这里有许多东西和后来《罗密欧与朱丽叶》中的某些舞曲（例如广为流传的《少女与百合花舞曲》）是一脉相承的。

第三乐章——明显的加沃特舞曲——体现普罗科菲耶夫的个性风格特别明显；既有旋律方面突出八度跳进的直线轮廓，也有和声方面纯粹大三和弦的自由并置（D、C、B）与模棱两可的终止式进行。（似乎期待着到升C大调去的，却突然出现在D大调上！）加沃特的中部是传统的缪塞特舞曲，从“风笛式的”持续低音可以听到俄罗斯民间乐器演奏的反响。优美的四拍子的浮雕一般的加沃特舞曲，非常合乎普罗科菲耶夫的心意：和《古典交响曲》中的加沃特并列的还有作品第12号、第32号中著名的钢琴加沃特，和此后《哈姆莱特》的配乐和舞剧《灰姑娘》中的加沃特。

交响曲是以欢腾的终曲来完成的。主部是简朴的琶音和音阶式的进行，重复的短句在小提琴上妙趣横生地起伏跌宕着。副部由于木管乐器奏出非常别致的敲击式的、有如碎片那样的动机，显得幽默风趣。作为结束部的A大调主题，是一支明亮的别具一格的俄罗斯旋律，它和里姆斯基-科萨科夫的《雪娘》中的一个主题很相近（参阅谱例）。

十八世纪音乐的古典形象正是通过俄罗斯歌曲的三棱镜折射出来的……

我们不能把这部交响曲仅仅理解为“模仿海顿”那种半讽刺的风格，或者让我们去追溯十八世纪拘泥礼仪的日常生活；首先应该从中感受作者独特而倔强的个性，他力求借助于海顿时代的



技术手段来歌唱朴素欢乐的生活。

写完这部新交响曲，正值初秋时分（最后写完总谱的日期是9月10日）。作者把它献给自己的老朋友Б.В.阿萨菲耶夫，这几年他们俩非常接近。《古典交响曲》的创作经验对普罗科菲耶夫日后的创作不是没有补益的；倾向于古老的舞曲节奏和贝多芬之前简单的配器织体，后来他的舞曲音乐的许多插曲（《灰姑娘》中的宫廷舞曲，《罗密欧与朱丽叶》中的一系列舞曲）和某些室内乐（作品第94号长笛奏鸣曲）中都有所表现。在音乐上的具体的回忆性联想把《古典交响曲》和《罗密欧与朱丽叶》的总谱联系起来：《古典交响曲》中著名的加沃特舞曲，经过某些改变和扩大，成了舞剧第一幕的结束曲。隔了二十年之后，作曲家怀着慈爱的柔情，又回到自己青年时代一首最新颖最有特色的创作上来，这是很说明问题的。

译自《普罗科菲耶夫传》第157页

第五交响曲

И.涅斯齐耶夫

1945年1月13日，普罗科菲耶夫以总结性个人作品音乐会的姿态出现在莫斯科听众的面前。和久已知名与为人喜爱的作品——《古典交响曲》、童话《彼得与狼》（指挥H. 阿诺索夫）——一道，第五交响曲（作品第100号）也在这次晚会上首次上演。新交响曲由作者亲自指挥；这也是他一生中最后一次登台指挥了。谢尔盖·谢尔盖耶维奇使第五交响曲的演出具有原则性的重大意义。“从事这部交响曲的创作对我非常重要，因为隔了很长一段时间我又回到交响乐体裁上来了。”——他写道——“第五交响曲是我长期创作生活中的一个成就。我是把它当作人类精神伟大的交响曲来进行构思的。”

这部新作品不仅标志着作曲家相隔十六年之后又回到交响乐体裁上来，而且也意味着他在交响乐发展上踏进一个新阶段。普罗科菲耶夫以前的许多交响性作品，除少数例外，都是以剧场的材料为基础写成的（以《火天使》与《浪子》的主题写成的第三、第四交响曲、《斯基夫组曲》、《亚历山大·涅夫斯基》；由《罗密欧与朱丽叶》、《丑角》、《基热中尉》构成的几部组曲等等）。现在谢尔盖·谢尔盖耶维奇转向无标题交响乐，并且和戏剧基础没有直接联系（尽管音乐本身也会有明显的戏剧音乐性质）。新交响曲的巨大成功是和他近几年来从事器乐套曲创作积累下来的经验分不开的（三部钢琴奏鸣曲，一部四重奏，还有作品第94号奏鸣曲）。

第五交响曲是最新俄罗斯交响乐的一个极其有意义的表现。正象后面两部交响曲——第六、第七交响曲——一样，作曲家选择的是一条史诗性的、客观的交响音乐的道路。听过第五交响曲，不禁使我们想起剧场里各种现实的形象——史诗性油画的场景或是舞剧表演中的动力性与可塑性。比如，第一乐章的宏伟主题，就很象《战争与和平》中库图佐夫元帅和《亚历山大·涅夫斯基》中勇士歌的民兵的音乐形象，也很象《伊凡雷帝》音乐中俄罗斯军事力量的主题。交响曲中的几个抒情主题，如歌而矜持，表现出深思熟虑，听来好象是《战争与和平》（安德列·保尔康斯基的抒情曲）或是《谢苗·科特科》中类似的歌剧主题的反响。最后还有，交响曲中那些有表现力的、充满生活乐趣与健康笑声的诙谐性的舞蹈主题，集中在第二与第四乐章里，反映的正象是舞剧《罗密欧与朱丽叶》或者歌剧《伴娘》中青年人欢天喜地的世界与快乐的狂欢节场面。

同时交响曲中发展音乐形象的原则本身也是戏剧的做法多于交响乐的做法：不同场景与势态的变换和主题发展与改变主题性质二者相比，显然前者占优势；大多数情况，主题不作本质的变形，只用各种不同的调性花样来加以装饰，或者变奏，或者采取新的结合。这部作品有时会觉得好象是一出交响戏剧似的，这意味着只有不同的戏剧场面才会得出这样五光十色的变化来。

上述情况绝无责难作者的意思：类似抒情哲学意味的交响乐体裁早就引起俄罗斯作曲家们的兴趣。取充满热情的鲜明形象与惊人丰富的旋律之长，补交响性发展薄弱之短，是无可非议的。

第五交响曲属于普罗科菲耶夫那一类晚期作品之一，其中发生影响的主要手段是取之不尽的旋律财富。交响曲中差不多全部旋律都以刚毅坚定的音取胜：作者避免造成神经紧张的情绪，也不采用音的堆砌，而这种情绪与堆砌不久前在第六、第八奏鸣曲的展开部中或是第七奏鸣曲与卡巴尔达四重奏第一乐章中遇到

过。在这部交响曲中占统治地位的是强烈地热爱生活与对人充满信赖的形象。

交响曲基本的第一乐章最直接地揭示了它的“勇士”性质，这和鲍罗金与格拉祖诺夫的史诗性音乐有很多相类似的地方。一开始两个主题——主部与连接部——由于结实、沉重的弹性、从容不迫的格拉祖诺夫式外形优美的思潮而显得特别突出。低音区，没有和弦伴奏的八度旋律的进行，还有浓厚的低音音色，这些都符合俄罗斯史诗性主题的传统。

这一乐章的特色就在于：由自由对位风格形成的缓慢如歌的旋律层，崇高的深思熟虑胜于积极奋起的动力，还有通过各种乐器富有表现力的乐句平静地交替这样一种发展方法。副部的抒情主题也不平常，很稳健、持重，没有感情上的阴影；这一主题还以温柔与宽广的旋律气息著称，尽管感到其中明确的思想有点被精细的调性进行遮盖了。呈示部美妙的结束部是儿童嬉戏的主题：长笛与小提琴上快乐得飞来飞去的、仿佛在哈哈大笑的乐句，夹杂在深奥莫测的铜管和弦中，造成一种不可捉摸的、迷人的诙谐的形象。

在规模简练的展开部中，所有四个主题，象万花筒一样，通过新的意外的对比并置轮流交替，几乎没有改变原来的乐思。第一乐章的基本形象如果不算比较浓重的配器的话，在稍稍缩减的再现部里也没有改变。最后在尾声中，作者把音乐发展到辉煌宏伟的高潮，主部基本的“勇士”形象在多次增强乐队全奏音响中一步步走向胜利（参阅谱例）。

这难道不是整部套曲印象最深的插部吗；其中极其鲜明地体现了这部交响曲的主导思想——对人类精神的力与美的赞颂。

在巨人般的第一乐章之后，诱人的、情绪复杂的诙谐曲造成完全另外一种场景。欢乐与惶恐、光明与阴暗、明朗的诗意与怪诞等等形象在这里交替出现，真是如入童话仙境。

f

3

3

8

8

3

3

3

3

8

3

3

cresc.

ff

当你听到第二乐章的第一主题时，一定会忆起普罗科菲耶夫抒情喜剧与古典风格的器乐小品那种令人心醉神往的诙谐性的。这支旋律象莫扎特的作品那样地透明、优美、充满迷人的狡狯；乐队配器一开始极度节省：第一小提琴均匀的断奏伴随着热情的单簧管独奏。可是第一部分的基本叠句只有开始时才是那样快乐和无忧无虑：随着它一次次地进行新的变奏，隐藏在其中的戏剧性揭示得越来越明显，配器变得更加稠密，更加隐晦，和声的色彩与节奏也惶惶不安起来。当主题"以扩大的形式"在大管上出现并且加上低音的沉重装饰音时，这种情况特别清楚；从主题里分裂出来的片段乐节在乐队的不同声部中奏出，悲惨紧张，仿佛是在呼号求救。于是开始主题的宁静幽默一变而为不幸、悲哀和不安等图景。

这时，犹如对童年光明的回忆，诙谐曲的中部出现了田园风味的音乐：木管乐器演奏的纯朴歌曲，在和声配置方面既富有色彩又简单明了(色彩性的三度调性对置)。这一主题的田园性质和普罗科菲耶夫的《儿童音乐》中某些篇页相类似——既有怀着对美好大自然幸福的、毫无沮丧的喜爱心理，也有以惊异的、开阔的目光观看世界、好象是"第一次"见世面似的神情。心灵纯洁的芦笛演奏两次为迷人的舞曲所代替，这舞曲使我们想起《罗密欧与朱丽叶》中狂欢的"五对舞"。这一歌一舞正好比处在深重灾难的年头对幸福与和平生活的回忆。

阳光灿烂的幸福平安的景象过后，幻想凶险的再现部令人感到更加意外。诙谐曲的主题在这里又作了新的、动力性的变形：乐队织体主要是铜管的油腔滑调和尖锐的"咯咯"声，和声配的是不协和的五度和弦，仿佛什么凶恶的妖魔鬼怪在狂舞乱蹈，对充满幸福希望的世界横加嘲弄似的。这是这部交响曲中，在听众的意识里造成一种概括性的敌视人类的暴力形象的唯一片段。

然而，在再现部里又是光明与阴影的交换：暗淡怪诞的舞蹈又为诙谐曲开头那个迷人狡狯的主题所代替，好象什么可怕的事情也没有发生过。整个第二乐章所以如此引人入胜，就在于感人的幽默、凶险的不安、明朗的田园色调与幻想的怪诞气氛等等色彩斑斓变幻无穷。这一乐章象莎士比亚戏剧那样充满尖锐的对比，正说明作者对生活印象的体验是何等的丰富多彩。

第三乐章的基本主题——豪迈如歌的Adagio（柔板）——饱含着智慧的抒情。在均匀的三连音音型背景上静静地流动着的歌曲主题，由于旋律本身丰满非常吸引人：悠长自由的气息加上特别美妙的转调过渡，无拘无束的宽广音程和大胆使用高音区；所有这一切使这支旋律具有内在紧张与诗意流畅的性质。

Adagio的基本主题进一步在各种不同调性上进行；伴随它作为补充的朗诵性乐句，好象富有表现力的歌剧宣叙调。这个有点暗淡的乐句是进入Adagio戏剧性中部的先导，中部在狂热的幻想之后是成熟的沉思。“沉思主题”在低音区齐奏的音响显得浓重不堪，回答它的则是犹如悲哀叹息的动人乐句。接着，正象诙谐曲中的戏剧性插部一样，又产生了一连串人民痛苦的形象。威严的歌调与有表现力的宣叙调联合起来的俄罗斯性质的主题，和穆索尔斯基的音调风格有许多相似之处。哀悼悲剧性的中部——在紧张的高潮之后——终于由平静的开始主题的再现所接替，只不过作了些装饰补充显得比较丰富而已。于是光明、安宁和高尚的沉思再次占据统治地位。

交响曲的终曲以缓慢的引子开始，好象回忆似的，第一乐章中的基本主题又在这里出现：作者的用意显然在于再次提醒听众注意作品的主要思想——表现史诗英雄那种伟大与刚毅精神的主题。然后是色彩鲜艳的节日场景——欢腾舞蹈动作的一股急流。在终曲的基本主题中，在它稳定的上行中，在个别的音调细节中，它和第一乐章的主部主题有某些一致的地方；可是这里的情

绪却完全不同——如醉如狂的兴奋、快速群舞感染性很强的节奏，小提琴上“急口令式”的经过句给基本主题作了补充，仿佛迸发出一阵放荡不羁的笑声。热情的幽默充彻新的舞曲主题，尖锐而富有弹性(木管上轻快的断奏、小提琴的pizzicato拨奏)，可是并没有丑怪的影子。通过这个连接部导向抒情的副部，在情绪上它接近于Adagio（柔板乐章）中富于幻想的主题(F大调，旋律丰富，音域宽广）；但是这里的抒情独白伴随的却是轻得难以听到的舞蹈节奏（好象歌剧中的爱情插曲在遥远的群众性节庆的背景上进行似的）。终曲中部造成了较大的对比：这一次快乐的舞蹈被缓慢的俄罗斯主题所打断，这个新主题出现在低声部，类似Adagio中部的“沉思主题”。然而这个抒情直观的“离题”是短暂的，它逐渐为舞蹈主题所代替。最后，在再现部里与暴风雨般欢腾的尾声中，快乐的本性与仿佛伴随健康哄笑的节日舞蹈，终于赢得了胜利。

在第五交响曲中可以听到对生活的坚定信念，以及对生活欢乐的热情歌颂。这样的音乐只有深切感受到自己祖国的健康的紧张生活和自己人民的使不完的精力的艺术家才能创造得出来。

第五交响曲在形式与风格上的特点应该受到特别重视。作者在主题材料的统一方面，在造成各乐章之间音调上的相互联系方面所作的努力是有意义的。这不仅表现在终曲的引子直接重复第一乐章的主部主题上，而且也表现在几个抒情主题在音调上有一定的近似上(第一、第三与第四乐章中的F大调主题)，几个舞曲的主题与“急口令式”诙谐性的主题也有同样的情况。还有，交响曲首尾两个乐章都采用刚毅的降B大调作为调性的主宰，和第七、第八奏鸣曲终曲中的降B大调、歌剧《战争与和平》与电影《伊凡雷帝》第一集中降B大调史诗性的序曲也很相似。普罗科菲耶夫在1941—1944年间所写的音乐中的这些不同篇章，正是由产生于俄罗斯历史与我们今天的伟大时代的许多著名形象的一

致性联结在一起的。第五交响曲的和声，由于用了许多浓重的和弦层与不平常的延留音（特别是在第一乐章中）很有特点。通过乐队中许多沉重的低音音色与大块音的叠置(包括使用钢琴)追求特别引人注目的严峻与色彩的浓度也是很明显的。作者在诸如此类的插段里所以达到象浮雕般特别凸出的效果，并非由于精雕细刻而形成平滑流畅的线条，而是由于极度的粗犷和大规模的粗线条造成的。这就使这部交响曲的“勇士”性质具有特别现实的力量与史诗的气魄。

第五交响曲的首次演出是在非常兴奋非常欢乐的气氛中进行的。在音乐会即将开始之前，听众刚刚听到苏联军队攻克维斯拉河取得巨大胜利的消息；普罗科菲耶夫的交响曲是在礼炮轰鸣声中开始的。第五交响曲具有坚强意志力的音乐和听众当时的情绪正相适应。热情赞扬这部新作品的音乐的批评家们都曾写到这一点。Д.卡巴列夫斯基在《苏联艺术》上指出交响曲中体现的人类的勇敢、伟力和心灵丰富的同时,特别强调它在形象上具有深刻的民族性。后来M.德鲁斯金的文章也谈到了这部作品和当今时代的自然联系。

1945年6月24日列宁格勒爱乐乐团在E.姆拉文斯基指挥下演奏了第五交响曲。1945年秋这部交响曲首演于巴黎（在专门的“普罗科菲耶夫音乐节”的日子里）与纽约（在C.库谢维茨基指挥下的波士顿交响乐团在巡回演出期间于11月9日与10日上演)。“以焦急的心情等来的普罗科菲耶夫的第五交响曲,”——《Musical America》(《音乐美国》)杂志的批评家写道——“好象一颗炸弹在纽约音乐界的上空爆炸开来。这部作品确实难以用言词来描写,可是决不能陷于过低估计。如此美妙的乐队效果,如此富有才智的组织结构，其中天才与创造性结合得简直好极了。”另一位评论家在同一杂志上把从交响曲得到的宏伟印象和俄罗斯近几年经历的历史事件联系在一起。同时从事美学研究的几位学者

则由于它的音乐语言“回溯以往”而发牢骚说，“这部交响曲太公开面向群众了。”（1946年1月11日《Musik News》《音乐新闻》上的评论）。最后这个“指责”难道不正是对这部交响曲的嘉许吗？

译自《普罗科菲耶夫传》第384页

第七交响曲

И.涅斯齐耶夫

1951年底，谢尔盖·谢尔盖耶维奇打算为儿童广播电台写一部交响曲，考虑到少年听众的特点，这部交响曲不能写得太复杂。新年前不久，他向报界公布了这个想法（载《苏联艺术》1951年11月17日）。作品的构思逐渐形成，并于1952年3月20日写完新交响曲，即第七交响曲的钢琴谱。整个春季与夏初从事这部交响曲的配器工作。6月2日，普罗科菲耶夫写信给T.Л.阿托夫细说："等我写完交响曲，就要根据大剧院与基洛夫剧院的要求对《宝石花的故事》作某些不大的修改，两个剧院都准备上演这部舞剧，为了联系这项工作，拉夫罗夫斯基与谢尔盖耶夫都曾到过我这里。我还要用少许时间来修改大提琴协奏曲。"第七交响曲的总谱完成于1952年6月5日。

交响曲的原始构思通过创作过程有所改变：现在已经不是什么"为儿童写的交响曲"，而是一部非常诚挚的抒情交响曲了，它揭示了作者的精神世界、他的思想和体验。作曲家喜爱的"少年主题"只在终曲的个别诙谐性片断与第一乐章一部分（童话-故事性的结束部）中有所反映；不过这个主题却在某种程度上决定了这部作品异乎寻常的配器透明，旋律鲜明，规模与曲式简洁。作为舞曲体裁的第二乐章，谢尔盖·谢尔盖耶维奇把前一年准备为舞蹈组曲写的那首美妙的圆舞曲用到这部交响曲里来了。

钢琴家阿纳托利·维杰尔尼科夫参与了这部交响曲的创作工作：他协助完成总谱写作（根据作者细致的草稿），把它改编成

四手联弹钢琴谱，并在作曲家协会试奏了它。交响曲使音乐家们大为高兴。Д.卡巴列夫斯基早在公开演出之前就曾写过一篇观点鲜明的赞扬它的文章（载《苏联音乐》杂志1952年11月号）。对待普罗科菲耶夫这部新作的态度几乎完全一致：各种不同流派的音乐家们都为他那诚挚与温暖的情感而崇拜得五体投地。

…………

1952年10月11日，音乐会季节一开始，就在作曲家协会科伦音乐厅举行了第七交响曲的首次演出（全苏广播乐团演奏，萨莫苏德指挥）。这也是谢尔盖·谢尔盖耶维奇最后一次出席演奏自己的作品的音乐会。听着这首洋溢着青春热情的音乐，赞美生活欢乐的音乐，人们难以相信，它竟然是一位在自己的生活道路上面临最后终点的作曲家写出来的。

*

第七交响曲属于这样一类艺术作品，它们是很难用言词来说明的——其中一切都是这么古典纯朴、透明，所有细节都是这么精美细腻，在艺术上又都是这么完整，因此技巧倒不怎么显著。

交响曲的迷人之处首先在于旋律丰富，从容流畅，甚至连过渡、连接、引子等各部分以及展开部的每个片断，到处都充满着旋律。正象普罗科菲耶夫其他晚期作品一样，旋律幻想的无穷无尽实在惊人：一个又一个的新主题仿佛取之不尽，用之不竭；作者几乎没有运用主题分裂展开的手法，而宁愿拿出新旋律来，或者把出现过的形象加以本质的变形。

某些片面理解交响曲意思的音乐家，企图把这部作品解释为“无冲突”或者一般称为“非交响乐”的范例，因为其中既没有鲜明的表现“正面与反面”形象的冲突，也没有传统的善战胜恶的戏剧性斗争。这些当然是交响乐体裁的重要标志，但不是唯一的标志，特别是当它分明有深刻的概括、鲜明的对比、生动的形象来弥补上述不足的时候。而这些生动的形象又是这么多种多样，比如

忧郁沉思的或者无拘无束的快乐的，故事情节古怪的或者无比勇敢地肯定生活的等等。由于生活中自然的不断转变而引起艺术作品中形象与状态的生动变化，使听众为之惊叹与信服，尽管在音乐中缺乏骇人听闻的邪恶形象、黑暗或者神经质的残酷表现，这些在普罗科菲耶夫以前的一些作品中是屡见不鲜的。在这部交响曲的几个主导主题中我们时代的脉搏激动而强烈地跳动着；我们特别要提到这部作品的基本主题——第一乐章的副部，在终曲尾声中有重复，这是人类精神勇敢无畏与无限强大的主题，是热爱生活的主题；人们可以从中体味到“对自己的力量和自己的将来感到心绪安宁与充满信心”的味道，作曲家在自己最后一篇文章里曾这样写道。

我们时代的主题远非在这部交响曲的所有部分中都能如此清楚地见到。在作者关于生活、关于光明未来的沉思中，有时似乎夹杂着一些对童年时代的惊人回忆，对迷人的童话的反响，而这些是长久以来滋养过他的艺术幻想的。你还可以和作曲家一道，看到一些日常生活的场面（第二乐章中的圆舞曲），欣赏那个不大可笑又没有一点可怕的幻想奇迹的世界(第一乐章的结束部)；在你眼前闪现的童年时代的生动形象，是通过戏谑的、海顿式的雅致舞曲（终曲的基本主题）或者有点象玩偶的进行曲——终曲的中部——造成的，这个玩偶进行曲仿佛模拟那些少年英雄们手持木制军刀在少先队的军鼓伴奏下奋勇前进……

也许，这些场景是对遥远过去的松佐夫卡以及快乐的孩提游戏的活生生的回忆，而且忘我地参加到这些游戏中来的就有那个亚麻色头发的男孩，未来享有盛誉的音乐家呢！要知道谢尔盖·谢尔盖耶维奇喜爱回忆童年情景整整持续了他一生，我们不但可以从他的回忆录中感到这一点，而且也可以从他那美妙音乐的模糊印象中感到这一点。

必须重复强调，在这部交响曲中居于一连串生活体裁的形象

或者童话故事的形象之上的，是那些赋予它以真正交响气息的基本主题：光明的肯定生活的主题（第一乐章的副部与终曲的尾声），对生活对人所作的明智与善意沉思的主题(第一乐章开头，第三乐章的基本材料）。作曲家仿佛用自己的音乐在说："世界是美好的，生活一定会好起来，一定会繁荣昌盛起来，虽然我们中间不是每个人都能看到这一点……"

使听众感到迷恋的不仅在于交响曲基本形象的美，而且也在于体现这些形象的特别独到之处。在到处都是纯朴陈述的情况下，我们不难从每一个旋律的曲折、从狡狯的节奏重音、从自由的俄罗斯式的歌唱性的复调衬腔、从他喜爱的转调进行与离调、从由纯音色加以丰富的和由精美的色彩加以装饰的配器等等方面，发现普罗科菲耶夫的独特风格。

柔和伤感的主题揭开了交响曲的第一乐章 Moderato（中板）。这支悠长的旋律很象俄罗斯歌曲：典型的歌曲音调与流动的衬腔构成的如歌伴奏突出了它的民族气质。可这又完全是普罗科菲耶夫的主题，它使我们想起《灰姑娘》的或者朱丽叶陷入痛苦时的悲伤的抒情曲。突然弦乐上不安的音型象阴影似的一拥而上：暂时造成一阵惶恐、情绪紧张的感觉。然后又回到沉思的俄罗斯歌调，不过这次为它伴奏的是快速音型的流动。这就是主部，它象柴科夫斯基的某些交响曲一样，是由三部曲式构成的。接替它的是几乎毫无准备的第一乐章的中心主题——在隆隆的震音背景上由低音部高雅的歌调形态陈述的副部。这是音域非常宽广的旋律之一，它和铜山公主的主题或者第五交响曲中的 Adagio（柔板）主题相类似，而这些主题正是构成晚期普罗科菲耶夫器乐抒情装饰的主要因素。大胆的音色、庄严的背景、宽广辽阔的音程赋予这个抒情主题以强烈、优美与宏大的性格。它第二次出现时更加自豪，更加光辉，采用了更高的音区（参阅谱例）。

最后，仿佛给这个强大的主题以意外对比似的，产生了一个



新的恐怖的主题，好象是行将忘却的故事的余音；这里幻想色彩的获得主要由于：音调上有棱角和天真的童稚性，配器上加用木琴与钟琴后造成的透明度和魅惑的轻微声响，还有迷人的和声。这个主题的基本歌腔使我们想起儿童游戏歌曲的音调。

尾声笼罩着一片幸福之梦的气氛，随后进入第一乐章不太复杂的展开部——也是整部交响曲唯一的展开部。仅仅在展开部的开始阶段，作者有使某些主题变形的明显企图（结束部与主部）；接着这两个极为重要的形象，几乎完全在新的调性位置与另一种配器的情况下重复出现。展开部没有尖锐的戏剧冲突，它只是把呈示部的基本思想通过另一种方式表达出来而已。再现部没有发生任何新的变异，已知的几个主题重复再现时有某些缩减。

交响曲的第二乐章 Allegretto(小快板)，发展性的音乐会圆舞曲——本身结合着诙谐曲与抒情间奏曲的功能。其中有很多地方使我们想起俄罗斯交响圆舞曲那种由衷的抒情(格林卡、柴科夫斯基、格拉祖诺夫)。尽管这一乐章陈述时采用了很简单的公式A——B——A——B——A，可是整个说来音乐还是非常交响化的：这既表现在连接与过渡方面精细的构造上，也表现在各部分内

部调性发展的丰富上，更主要的是表现在情绪安排的多侧面上。圆舞曲体裁在这里显得最多种多样了：一开始雄壮-旋风式的运动为甜美、慰藉的基本主题的圆舞曲所代替；尖锐重音的诙谐部分（连接结构）之后又产生一个新的圆舞曲主题——忧郁而带有轻微悲伤的色彩（中间插部）。后面重复上述几个主题时又有各式各样的变化。

慢速的第三乐章以高度的动人著称。歌唱性的弦乐和音上出现一个严肃的、勃拉姆斯式的深刻主题 Andante espressivo（有表现力的行板）。这段音乐洋溢着温和的智慧与善良之感；使人想起《罗密欧》中年迈的劳伦斯神父或者为生活而思索的安德列·保尔康斯基。歌曲的因素和有表现力的宣叙性的句子大胆地融于一体，后者是通过各种乐器平静对话的形态陈述的。这里三部曲式又和古典严格变奏相结合。不过在主题与两个变奏之后，"局面"就急剧改变了。突然出现一首从远方传来的、有点幻想色彩的进行曲：在强烈的"小军鼓"节奏衬托下，它的音调显得抒情，甚至带点悲哀：听上去好象是伤心故事的回声。但是童话般的幻影很快就消失，并让位于第一主题宁静的音流以及它的新变奏。

突然象一群欢跳的孩子高兴地闯上了舞台，兴奋的快速引子揭开了交响曲的终曲Vivace（活跃的快板）。明智的成年人的形象突然为儿童的嬉戏与娱乐所代替；终曲第一主题的滑稽性格决定于节奏明显的舞曲性，旋律激昂的大跳以及总的音调和海顿或者贝多芬的幽默主题相类似(例如，我们可以回忆贝多芬的《遗失金钱回旋曲》)。然后终曲的第二主题（C大调）和《少先队进行曲》以及Д.卡巴列夫斯基的音乐中的"青少年"形象(比如他的小提琴协奏曲第三乐章）有比较明显的联系。这部交响曲的终曲并不象普罗科菲耶夫的大多数终曲由回旋奏鸣曲式构成，而是由复三部曲式构成。中部也有两个主题：第一个抒情歌曲的主题好象不完整，占主要地位的是第二个敏感的、节奏有点干巴的进

行曲。再现部再度响起哈哈大笑的降D大调主题，它使人觉得整个终曲仿佛就要在这个儿童生活体裁的画面上结束似的。

但是终曲的尾声却又以复苏的感情力量出现了胜利地肯定生活的主题——第一乐章的副部主题。作者这次给它作的配器非常强大，象一首激动人心的光明与幸福的颂歌。当这个意志力很强的主题停息下来以后，最后又出现第一乐章结束部童话般的形象。在钢琴、竖琴与打击乐均匀的持续音伴奏背景上，这个形象有相当大的扩充。其中流露出一种几乎捉摸得到的明显的悲伤情调。它使人感到这仿佛是作曲家在向伴随他一生的可爱的故事告别，又仿佛是他为已经流逝的幸福生活感到惋惜似的。

交响曲的第一个变体，也是它的主要变体就是这样结束的。后来在排练时有人向作者提出意见，认为如此异常抒情-直观的终结没有个终“点”。谢尔盖·谢尔盖耶维奇考虑了这一意见，把终曲第一主题加在最后作为另一个变体；这样一来，交响曲的终结是有一个精神饱满的明显的“点”了，可是却失去原来第一个变体所特有的那种稍带忧郁并逐渐消失的味道，那种无法表达的抒情直观的美妙之处。俟后演奏这个终曲时，第一变体比另一个变体效果好得多。第七交响曲受到报界极其同情的反应。交响曲“真正是生动活泼的，抒情的，它以自己清晰与光明的内容与非常新颖的和声语言使人感到高兴。”——Д.肖斯塔科维奇在《苏联艺术》报上写道（1952年11月12日）。在苏联作曲家协会第六次理事会上（1953年2月），许多发言都提到这部交响曲：几乎所有的人都对交响音乐的完美表示赞赏；当然也有某些人为它和苏联青年的主题相联系的标题性结合得太紧而表示反对。

〔注〕相隔四年之后，1957年4月，第七交响曲荣获列宁奖金。给作曲家这一死后的奖赏使所有崇拜他那天才的人都感到深深的满意。

〔注〕美国上演第七交响曲——普罗科菲耶夫逝世之后——使某些评

论家为之感到失望与不满。年高望重的奥林·达文斯，过去曾经对青年普罗科菲耶夫“左的”卤莽表示过欢迎，现在却在责难这部交响曲语言过于简单明了的同时，称它为“资产阶级音乐”的典范。达文斯在肖斯塔科维奇的文章中曾遭到严厉的批评（《苏联音乐》杂志 1953 年 8 月号）。

译自《普罗科菲耶夫传》第450页

《赌　　徒》

四幕六场歌剧

C.普罗科菲耶夫编剧

登 场 人 物

退职将军（男低音）
波利娜——他的前妻的女儿（女高音）
阿列克赛——将军儿女的家庭教师（男高音）
巴布莲卡（次女中音）
阿斯特列伊先生——有钱的英国人（男中音）
马杰穆阿泽利·勃兰什（女低音）
马尔基兹（男高音—假声）
武尔麦尔格利姆男爵（男低音）
武尔麦尔格利姆男爵之妻（无唱）
波塔佩奇——男仆人（男中音）
赌场经理，两个庄家，赌徒们，旅馆房客们，
　　女仆人，搬运夫们。

事情发生在1865年靠近温泉区的假想中的城市鲁列坚堡。

创作经过：

根据Φ.M.陀思妥耶夫斯基的长篇小说（1863—1866）改编的歌剧《赌徒》，由普罗科菲耶夫在惊人的短期内写成：从

1915年11月到1916年4月（1916年10月配器完毕）。在作曲家的这个为我们所知的第一部歌剧里① 明确地表现了他对现代音乐戏剧的态度。普罗科菲耶夫对小说对话加以压缩，并重新作了一些整理而改编成脚本。只是为倒数第二场写了独创的唱词（和Б.Н.杰姆钦斯基合作）。情节的富于表情性、对于陀思妥耶夫斯基的差不多是准确的模仿决定了歌剧的革新的结构。宣叙调场面的优势促进了音乐发展的动力性，第四幕中的轮盘赌场面成为发展的顶点。

《赌徒》预定在1916年在玛林斯基剧院上演，但是歌剧的音乐语言对于表演者们来说显得过于复杂。在1927年当普罗科菲耶夫的《对三个橙子的爱情》首演成功之后，剧院（改名为ГАТОБ）再次关心到《赌徒》。正是在那时作曲家写了《赌徒》的新修订本。而歌剧仍未上演。它的首演是在1929年4月29日在布鲁塞尔的利亚·蒙娜剧场举行的（用法语）。1963年在苏联歌剧音乐会的演出由全苏广播与电视演员乐团的力量来实现。1970年9月26日"瓦涅穆伊涅"剧场（塔尔图，爱沙尼亚加盟共和国）在苏联舞台上首次上演《赌徒》。从1974年10月起《赌徒》列入了苏联大剧院的保留剧目中。

情节：

在鲁列坚堡旅馆的花园里，它的房客们互相碰见了。阿列克赛在绝望中告诉波利娜，她要求存放的她的钻石被他在轮盘赌中输掉了。勃兰什、马尔基兹、阿斯特列伊先生和将军商讨了刚刚收到的关于巴布莲卡病重的电报，他们每个人都幻想着按照自己的想法支配她的遗产。阿列克赛诅咒他周围的人们的自私自利，他们的不可遏止的贪财。只是对波利娜的感情迫使他留在他们之中。为了她，他准备干出任何狂妄行动。波利娜怂恿他和武尔麦尔格利姆男爵公开争吵。

在旅馆的前堂里将军为阿列克赛对男爵采取令人气愤的越礼

① 前一部歌剧《玛达琳娜》从未上演过。

行为而斥责他，并以从家里辞退他来进行威胁。阿列克赛受到凌辱。同情他的阿斯特列伊先生挑明了幻想和勃兰什结婚的将军所处的整个可笑的境遇。马尔基兹向阿列克赛转交了波利娜的便条，她吩咐他改变荒唐的行为。坐在轮椅上的巴布莲卡的突然来临，引起了一场骚乱。只有波利娜和阿列克赛真诚地为她的康复而高兴。猜到了将军的处境以后，巴布莲卡立即用“我决不会给你钱”的严厉的反驳打破了他对遗产的期望。

在赌场的客厅里将军焦急地幻想着：巴布莲卡受到狂热的轮盘赌的吸引，并且已经输掉了四万卢布。勃兰什恶意地奚落他，把他叫做“穷老头子”。将军、马尔基兹、勃兰什要求阿列克赛迫使巴布莲卡停止赌博。新消息传来，“老太婆输了十万”；将军跑进了赌场，把马尔基兹吸引到自己身边。巴布莲卡把所有的钱押在轮盘赌上以后，宣布即将离去。将军狂乱地追赶着她，但是波塔佩奇挡住了通向女主人房间的路并大喊着：“不准过去！”

阿列克赛就在这时送巴布莲卡去车站。他回到自己的斗室以后，吃惊地看见波利娜。她谈到马尔基兹使她遭受的侮辱：为了对她的爱情他“豁免了”将军的一部分债务。阿列克赛立即跑到赌场，想要在那里尝试一下自己的运气——赌赢并挽救波利娜的荣誉。

灯火辉煌的大厅进行着轮盘赌。阿列克赛一连赢了所有的赌注。庄家被迫停止一桌，然后停止第二桌。空前未见的景象使赌场的常客们感到惊讶。阿列克赛的赢款达二十万。

重新是阿列克赛的斗室。他象疯子一样地把钱札扔到桌上。他似乎仍然听到庄家的声音：“赌桌停止，停止到明天。”波利娜试图打断这种疯狂的行为，叫阿列克赛跟随在巴布莲卡之后一起走。但是当波利娜感觉到赌博、金钱已成为他生活中的首要的东西以后，就抛弃了他。

音乐：

在《赌徒》中普罗科菲耶夫发展了抒情-心理歌剧的传统，然而在发展中，他使用了一些非常富有表现力、有时甚至是怪诞的手法。宣叙调、旋律性的吟诵作为音乐特点的基础，和广阔的交响概括结合在一起，由于独特的和声总体的表现力和固定的节奏而鲜明起来。事件在从一种情绪到另一种情绪的急剧变化中紧张地发展着。音乐的心理上的充实性为鲜明的戏剧娱乐性所补充。

乐队引子的冲动把人们带进笼罩着舞台的神经质的兴奋气氛中。

在第一幕的开始，借助于宣叙调的评语使登场人物的性格得到概述，基本的戏剧冲突得以标明。阿列克赛的充满内心愤慨和嘲讽的咏叙调《慈善的父亲》激动地发出声响。阿列克赛和波利娜的场面以深刻的心理描述的特点为标志：其中充满热忱的抒情和突然爆发的愤怒形成对比。

在第二幕中由音乐讽刺手法决定的那些人物：如将军、勃兰什、马尔基兹的肖像画特征挖掘得很深刻。巴布莲卡的形象以及她那带悠长民歌风味的俄罗斯式歌唱性的、宽广的旋律，独特地树立着。巴布莲卡、将军、马尔基兹、勃兰什的四重唱强调了他们的性格和意向的对比性。

第三幕带来了和期待遗产有关的事件的结局。登场人物的心情以富有表现力的、充满感情的敏感的吟诵方式再现出来。阿列克赛对波利娜的热烈的迷恋在他的独白《我只愿留在她身旁》中被揭示出来；以旋律发展的紧张为标志的咏叙调由独白的宣叙音调发展而来。动身去莫斯科的巴布莲卡的咏叙调揭示了形象的新侧面：音乐的抒情热忱和孤独感、内心空虚感联系在一起。在将军的独白《我到底怎么办？》中滑稽地折射出特性的悲泣哭诉的进行。

在由三场戏与两首间奏曲构成的第四幕中，戏剧冲突达到最

紧张的程度。在第一场结局之前波利娜和阿列克赛的相互关系的线索紧张起来，这在一些宣叙句的旋律的支离破碎中得到表现。第二场在创造富于动作性的宏大场面的计划中是最革新的一场，这种场面是按照多种布局的灵活的重唱型构成的。第二个间奏曲成为最后一幕的音乐戏剧的顶点；舞台后的合唱，好象是阿列克赛的令人烦恼的声音，在重复着："我赢了二十万，二十万！"在第三场中阿列克赛和波利娜的抒情二重唱《请听吧，本来你爱着我》只是暂时地转到歌唱性旋律和心灵平息的方面。阿列克赛的最后的尾白，表达着他那极端的兴奋状态，转变成神经质的断断续续的哈哈大笑。

《对三个橙子的爱情》

带序幕的四幕十场歌剧

C.普罗科菲耶夫编剧（据K.戈齐原著）

登场人物

特列弗国王（男低音）
王子——他的儿子（男高音）
克拉里切王女（女低音）
列安德尔——首相（男中音）
特鲁法利季诺——擅长逗笑的人（男高音）
潘塔洛涅——国王的近侍（男中音）
马格·切利——国王的近侍（男低音）
法塔·莫尔加娜——列安德尔的近侍(女低音)
橙子里面的公主们：
　　利涅塔（女低音）
　　尼科列塔（次女高音）
　　尼涅塔（女高音）
女厨师（嘶哑的男低音）
法尔法列洛——淘气鬼（男低音）
斯麦拉利季娜——黑女人（次女高音）
采列莫尼麦伊斯捷尔（男高音）
格罗利德（男低音）
十个怪人，悲剧演员们，喜剧演员们，抒情诗人们，

傻瓜们，小鬼们，医生们，宫臣们。

故事发生在虚构的国度里。

创作经过：

普罗科菲耶夫的第一部喜歌剧写于1919年，在作曲家侨居国外的时期。但是歌剧的构思和革命前俄罗斯的剧院印象有关，在那里，在寻找戏剧新形式的过程中，进行了复兴古老的意大利假面喜剧艺术的尝试。在1914—1915年间，Bc.麦叶尔霍利德出版了一份杂志《对三个橙子的爱情》，它的名称是从卡尔洛·戈齐（1720—1806）的童话那里借用的，这个童话是根据民间假面戏剧传统创作的。在这份杂志的第一期里K.沃加克、Bc.麦叶尔霍利德和B.索洛维约夫发表了童话的自由体舞台改编本。剧中构思的诗意，民间幻想的活泼乐观的基础，机智的双关语，玩笑，讽刺吸引了年轻的作曲家。在舞台上综合故事中三类人物的音乐形象是不同寻常的。第一类形象——童话人物王子，特鲁法利季诺。第二类形象——地下的神秘力量，依附于这种力量的人们：马格·切利、法塔·莫尔加娜。最后一类：怪人们以及阴谋诡计的客观评述。

普罗科菲耶夫亲自改编了歌剧脚本。歌剧总谱在1919年10月前完成，首演于1921年12月30日在芝加哥举行。1926年2月18日列宁格勒模范歌剧舞剧院演出了《对三个橙子的爱情》；1927年苏联大剧院在莫斯科演出。

情节：

开幕时，象征各种戏剧体裁的代表人物正在鹅翅膀上厮杀。悲剧演员们要求"崇高的悲剧，哲理性的解答，世界第一的问题"；喜剧演员们渴望"爽朗的，使人健康的笑"；抒情诗人们幻想着"浪漫主义的爱情，花朵，月亮，温柔的亲吻"；傻瓜们要求"滑稽戏，胡说八道，语义双关的俏皮话"。十个怪人用大锹扒开争吵的人

们，并宣布“真正的，无与伦比的”演出开始。

国王特列弗在绝望中。他的儿子——皇太子得了忧郁症。医生们认为病人是没有希望了，但是国王想起了笑的创造奇迹的力量。在宫廷里宣布了快乐的娱乐活动的开始。

魔术师们：善良的马格·切利和凶恶的法塔·莫尔加娜显示了各种人物命运中特别使人感兴趣的事物。在神秘的幕后进行着象征性的纸牌游戏。切利在玩牌。

国王的侄女克拉里切幻想继承王位，在她的指使下王朝的首相列安德尔实行了卑鄙的背叛，准备让王子慢慢地死去。列安德尔用悲剧的单调来喂养国王的后裔，用有毒的诗歌烘成食品。当知道在宫廷里将出现弄臣特鲁法利季诺以后，克拉里切要求列安德尔采取果断行动。按照他的意见，王子需要鸦片或子弹。

与此同时特鲁法利季诺白白地试图逗病人发笑。那位病人无论什么样的开心话也不想听。甚至特鲁法利季诺的喜剧舞蹈也不能使继承人撇开关于疾病和药物的念头。特鲁法利季诺焦急地把反抗着的王子背到肩上，带他去参加娱乐活动。

快乐的表演一个接着一个。带大头的丑八怪踩着高跷互相斗殴，醉鬼和贪嘴人互相推撞着，争先恐后地冲向散落着食品和葡萄酒的喷泉。王子仍然无动于衷。特鲁法利季诺和衣衫褴褛的老太婆法塔·莫尔加娜打架偶然引起了他的注意。王子发出了犹豫不决的“哈，哈，哈！”他的笑声逐渐地变得更响亮，更喧哗，更欢乐了。所有的宫臣注视着王子由于如狂的大笑而发抖。法塔·莫尔加娜在愤怒中站起身，并且念咒让王子爱上了三个橙子。王子陷入了难以描述的激动不安之中。立即出发去寻找橙子的愿望控制了他。他随身带了特鲁法利季诺来作伴。淘气鬼法尔法列洛用毛皮装备好自己后，把他们用气吹到背上。

马格·切利不安地注视着王子的轻举妄动。善良的魔术师白白地试图用快要来临的考验恫吓他。王子坚韧不拔。切利给了他

一个魔法蝴蝶结，并且预告，橙子只能在水边打开。

克服了恐惧和怯懦，旅行家们向凶恶的巨人克列昂塔的厨房冲去。严厉的女厨师挡住了他们的去路。特鲁法利季诺成功地用魔法蝴蝶结引起了她的兴趣，而与此同时王子盗出了三个橙子。

在炎热的沙漠里王子和特鲁法利季诺由于劳累而疲惫不堪——三个橙子长大了而且变得非常沉重。王子睡着了，特鲁法利季诺决定喝些橙子水。他接连切开了两个橙子。从橙子里出来了两个白衣姑娘，惊慌失措的滑稽演员眼看着她们渴得死去。特鲁法利季诺吓得逃跑了。

王子醒来了。他急不可耐的要知道，橙子里装的是什么。第三个姑娘出来了。她向王子承认，她爱他很久了并且等待着自由。就象自己的姐姐们一样，尼涅塔恳求给她水喝。怪人们搭救来了。他们向舞台上抬出了水桶。公主得救了。王子动身回王宫，以便向国王预告快要来临的婚礼。与此同时黑女人斯麦拉利季娜在魔发夹的帮助下把公主变成了家鼠。

在神秘的幕后，马格·切利和法塔·莫尔加娜正在为自己的主人公们的命运而激烈争吵。争吵变成了斗殴，很难预料谁将获胜。怪人们重新来干预了，他们把法塔·莫尔加娜诱进高塔，并且把她锁在里面，现在马格·切利可以救出自己喜爱的人们了。

在王宫的宝殿里订婚仪式全准备好了。突然宫臣们发现了一只大家鼠。切利念咒使它重新变成了公主尼涅塔。克拉里切、列安德尔和黑女人斯麦拉利季娜的背叛行为被揭穿了。国王决定处死背叛者。他们企图用逃跑来拯救自己，但跌进了法塔·莫尔加娜的地狱。宫臣们赞颂国王和两位幸福的恋人——王子和公主。

音乐：

《对三个橙子的爱情》是二十世纪最轻快和最富有生活乐趣的歌剧之一。不同性格和突出描写的情节的迅速变换造成了连续不断的音流，引人入胜的戏剧节奏。

洪亮的号声宣布轻快的演出开始。在快速的节奏中传来了悲剧演员们、喜剧演员们、抒情诗人们、傻瓜们的不同声部的合唱。在乐队中喜剧性地重复着同一声音，唤起观众共同的注意。

描绘着统治者抑郁不安心情的国王的庄严主题严肃而悲伤地发出声响，虽然也不是毫无讽刺的味道。慌乱的和互相打断话头的医生们的绕口令合唱以无情的判决："不治的忧郁症现象"而结束。国王的叹息有了回答，潘塔洛涅对国王重复着。文雅的诣谑主题伴送着跑出来的特鲁法利季诺的跳跃。列安德尔的主题被抑制地盘绕在男低音声部中，突出地表现了他的甜言蜜语的猫类的习性。低音管乐器的可怕音响，好象地狱阴风的怒号，揭开了第二场。震耳欲聋的和弦伴随着马格·切利、法塔·莫尔加娜的出场。小鬼们的刺耳的号叫加强了幻想的色彩。在第三场里出现了古怪的、行动骄横的克拉里切的形象，她向列安德尔发出了急不可耐的指令。进行曲式的节奏贯穿着她的暴露性的言论"悄悄地行动"。受惊的列安德尔，好象由于神经抽搐而颤动，向克拉里切回唱了一首咏叙调《我喂养他》。

展开的交响乐段落确定了第二幕的动力性的发展。特鲁法利季诺开始的舞蹈是滑稽可笑的，但是只有王子的呻吟声来回答。从远处传来了愉快活泼的、充满不可遏止的精力的进行曲声，这段曲子象能独立演奏的音乐会曲目一样，获得了很大的名气；它那有力而从容的步伐变得越来越分明，莽撞的小号，小鼓的轰鸣疾摇描绘了娱乐行列的临近。进行曲似乎在号召结束沮丧和冷漠，转向实际的、欢乐的生活感受。在第二场里作曲家精巧地绘出了在国王的娱乐中笨拙的丑人们战斗的喜剧场面。哄堂大笑的段落建立在同一个"快速上行"动机的多次重复上。情绪热烈的舞曲中流露出宫臣们的欢乐，这首舞曲在铜管乐那里雄壮地响起。这和由和音的异常、震耳的器乐效果引起的法塔·莫尔加

娜的威吓的咒语形成了尖锐的对比。王子从被蛊惑的状态转向坚决的行动：他那高傲的尚武精神在咏叙调《我的武器》中得到了炫耀（在伴奏中出现了跳跃的节奏）。激动的尾白《你把手伸给父亲》表达了国王十足的不知所措。

在第三幕的开始低音乐器的震音神秘地发出声响，使切利的唤出法尔法列洛的魔术旋转具有特色。预告着第二场的快速飞升的谐谑曲在塔兰台拉舞曲的节奏中疾驰而过；华丽的乐队音色、轻微的断断续续的声音使王子的大胆远征时的音乐具有不可捉摸的透明的效果。抒情性插曲在第三场里占主要地位。它们由于精神充沛、诗意盎然而动人心弦，驱散了在歌剧中占优势的滑稽可笑的气氛。抒情性插曲和封在橙子里的公主们——“白衣姑娘们”的出现联系在一起。她们的悲伤的乐句“给我水喝”，表现了哀求和痛苦，变得比表现生命消失的音乐节奏更为短促，更为断断续续。王子的自白《公主，公主，我在寻找你》贯穿着狂热的感情。他的咏叹调《无力克制》具有激动的、断断续续的特点。在第四幕中切利和法塔·莫尔加娜的争吵场面以幻想的色调为标志。怪人们的合唱具有开玩笑的意味。追赶恶徒的乐队段落和庆贺国王和新郎新娘的祝词结束了歌剧。

《谢苗·科特科》

五幕七场歌剧

B.卡塔耶夫和C.普罗科菲耶夫编剧

登场人物

谢苗·科特科——退役士兵(男高音)
谢苗的母亲(次女高音)
弗罗霞——谢苗的姐妹(次女高音)
列麦纽克——村苏维埃主席和游击队指挥员(男低音)
特卡钦科——原司务长(男低音)
希弗里亚——他的妻子(次女高音)
索菲娅——特卡钦科的女儿(女高音)
查列夫——海员(男中音)
柳勃卡——查列夫的未婚妻(女高音)
伊瓦先科——老头子(男低音)
米科拉——伊瓦先科的儿子(男高音)
工作人员——他就是地主克列姆波夫斯基(男高音)
方·维尔霍夫——德军大尉(男中音-男低音)
男翻译(男高音)
第一个老头子(男低音),第二个老头子(男低音)
第一个农妇(女高音),第二个农妇(女高

音），第三个农妇（次女高音）

第一个特种骑兵（男低音），第二个特种骑兵（男高音）

第一个同年人（男中音），第二个同年人（男高音）

青年（男低音）

班杜拉琴演奏者（男中音）

农民们，游击队员们，特种骑兵们，红军战士们，自卫军军人们。

事情发生在1918年的乌克兰。

创作经过：

歌剧的情节从B·卡塔耶夫的中篇小说《我是劳动人民的儿子》(1937)中借用，小说叙述乌克兰国内战争的事件，贫农谢苗·科特科的命运，他为捍卫自己的命运，去为苏维埃政权战斗[1]。普罗科菲耶夫和卡塔耶夫一起编写了脚本。中篇小说的散文体对话构成了它的基础。其中有T.舍甫琴科的一些诗歌原文，逗趣的民间歌曲《又是喧哗声，又是嗡嗡声》，婚礼合唱。

卡塔耶夫散文的乌克兰色调唤起了普罗科菲耶夫记忆中在松佐夫卡(顿巴斯)度过的童年时代难忘的印象。他从第一幕第二场——谢苗和同村人的会面——开始歌剧写作并非偶然。此后普罗科菲耶夫推开了中篇小说的历史生活的框框，以抒情的心理描绘的内容来充实它。恋爱幽会的场面得到了重新创造；有关村庄遭到德国人和特种骑兵破坏的事件成为歌剧的戏剧高潮。钢琴缩谱的写作从1939年3月持续到6月。夏天在莫斯科K.C.斯坦尼斯拉夫斯基剧院进行了上演歌剧的商谈。秋天完成了总谱。首演于

① 作者将中篇小说改写成话剧院用的改编本以《士兵从前线来》(1938)的名称而闻名。

1940年6月23日举行。

情节：

谢苗·科特科从前线回来。他和德国人打了四年仗，而现在故乡的农舍、亲爱的家就在他面前。他敲着小窗。在农舍的门坎上出现了母亲。不期而至的东西梗住了久经征战的士兵的喉咙，并且从胸中冒出一个永恒的字眼“妈妈！”

关于科特科回来的消息立即传遍了村庄。好奇的农妇们和农夫们争先恐后地往谢苗农舍的窗户里偷看。伶俐的弗罗霞，由于兴奋而上气不接下气地讲述着英雄的装备。谢苗高兴地问候同村人。男人们开始规规矩矩地谈论着前线的局势，而调皮的年轻妇女们用玩笑话和俏皮话来“射击”士兵。谢苗的未婚妻索菲娅也来了。在分离中度过的四年里，年轻的人们幻想着幸福。但是富农特卡钦科禁止女儿去想着一个贫农。他能接受来自科特科家的亲家吗？弗罗霞给予了适当的劝告——应该把特卡钦科板着脸拒绝的那些人：村苏维埃主席列麦纽克和海员查列夫送走。后来的人们带着分配地主克列姆波夫斯基田地的消息很快地出现。幸运也落到谢苗头上。

特卡钦科得知科特科回来以后，感到愤怒。他曾指望，在四年的时间里索菲娅停止梦想这个不相匹配的人。从街上传来手风琴的声音，喧哗，欢笑——亲家们走近了。特卡钦科想逃避他们，可是晚了。他隐藏起怨恨，接待着不请自来的客人们。而在房屋的另一半里妇女们在忙碌着：幸福而不知所措的索菲娅怎么也找不到早已为这个时刻准备好的吉日的装饰品。父亲的任何恫吓都没有迫使她拒绝谢苗。现在青年已经挤满了小屋，祝贺未婚夫和未婚妻。欢乐的吉日活动突然被德国探子们的到来所打断。人们把他们灌醉了，解除了他们的武装，但是惊慌感没有离开客人们——敌人临近了。列麦纽克吩咐所有的共产党员离开村庄。谢苗为订婚仪式挑选了一个不合适的时间！特卡钦科感到满意：人民

的敌人，正是他的朋友。他卑躬屈节地给克列姆波夫斯基送来一杯酒，克列姆波夫斯基正装作受伤的工作人员，藏在他家里。

温暖的南方之夜使恋人们心荡神迷。已经快要天亮了，而年轻的人们怎么也不能分手，互相诉说着自己的计划和意见，谈情说爱。特卡钦科用严厉的斥责打断索菲娅和谢苗的幽会：他不承认举行过的订婚仪式。幸福的柳勃卡和查列夫互相搂抱着在村里走着；弗罗霞在和米科拉喋喋不休。马蹄踏地声打破了夜的寂静。德国人和特种骑兵包围了村庄。在特卡钦科的帮助下海员查列夫和老头子伊瓦先科被抓住又被处死，在“可疑人们”的名单里科特科也没有被忘记。但是得到索菲娅预告的谢苗，在和米科拉一起取下被处死的人们的尸体以后，得以隐蔽起来。特卡钦科由于报复未能成功而大怒。在村庄的上空布满了火灾的火光，照耀着发了疯的柳勃卡的身影，她白白地寻找着自己的瓦西利卡——海员查列夫；也照耀着农民的人群，他们尝试着从大火中救出财产。

谢苗和米科拉钻进森林。在约定的地点列麦纽克会见了他们。他为特种骑兵的兽行而震惊。游击队员们发誓为死去的同志报仇，为人们的幸福献出自己的生命。

秋天来到了。在游击队里谢苗把军事艺术传授给青年们。弗罗霞出其不意地出现了。她哭诉着占领者的暴行，以及特卡钦科要把索菲娅嫁给地主克列姆波夫斯基。在这时军队接到了指示，对敌人的后方进行深入侦察，并且和红军的一部分会师。谢苗和米科拉首先出发去完成命令。

被烧光的村庄恐怖地呈现在人们面前。广场上空空荡荡，只有蜡烛在教堂里发光。索菲娅哭着走向教堂的入口——她去履行结婚仪式并非出于自愿。谢苗和米科拉赶来得正是时候。手榴弹成功地投出——索菲娅得到了解放。但是特种骑兵抓住了英雄们。勇敢的侦察兵们被判处枪决。特卡钦科预先享受着早就期待着的对令

人痛恨的科特科的惩治。游击队冲进了村庄。人民欢庆胜利。

音乐：

《谢苗·科特科》是一部抒情性的日常生活歌剧。但是它的内容是多方面的：乌克兰农村丰富多采的日常生活的速写，好象取自形象生活的鲜明的民族性和时而带有悲剧声音的深刻的心理描绘结合在一起。在歌剧的前半部里室内性体裁的场面占主要地位。但是，从第三幕开始，情节的范围在扩大，事件用特写加以表现，它们的阐明具有民间戏剧的特点。

乐队的引子建立在两个主题的对比上：无忧无虑的芦笛的演奏效果描绘了乌克兰农村的明朗的景色，而宽广的歌唱性旋律再现了民间的自由自在的形象，预告着歌剧的戏剧性事件。

第一场由谢苗归来的沉思的、情绪深刻的音乐开始。他的咏叹调听来仿佛是关于余生的自白，关于未来的不清晰的思考。咏叹调的音乐集中而不慌不忙，接近农民的曲调，在它的进行曲节奏中可以听到坚定的士兵的脚步声。队列歌曲的回声，军队的号令疾驰而过。在第二场中描绘的农村生活色调丰富多采。响起了乌克兰妇女的活泼的口齿伶俐的说话声，老人们的客气的问候声。轻轻的、移动的舞蹈主题刻画了弗罗霞和米科拉的性格，调皮而害羞的、懒洋洋的短句刻画了索菲娅的性格。在弗罗霞的诗意咏叙调《又是喧哗声，又是嗡嗡声》中采用了民间抒情歌曲的通俗歌调《呵，别惊动，容易受惊的人》。

在第二幕的开头伪装华丽的歌唱描绘了机警的富农特卡钦科的面貌。快乐的对句歌曲的演唱效果宣告了亲家们的到来。索菲娅的欢天喜地的叫喊，希弗里亚手忙脚乱口齿伶俐的说话声和特卡钦科凶恶的吆喝声相对立。由姑娘们和小伙子们轮流演唱的婚礼合唱《家长们，你们怎么了》，发出了透明的、明亮的声音。共同的合唱《早哇—很早》接替了它，共同合唱的美好的歌唱性旋律接近诚恳的乌克兰歌曲(这个主题在前奏曲中响起过)。场末

在乐队中产生了警报的坚决而强硬的主题，号召村民准备战斗。

第三幕由不相同的两部分构成，它们在感情状态方面是对立的：一半是抒情的，一半是悲剧性的。诗意的夜曲和抒情场面结合在一起。它的宽广的歌唱性旋律表达了恋人们充沛的感情，真挚的羞怯。第一幕中的快活的舞蹈主题伴随着弗罗霞和米科拉的场面。占领者的拷问、迫害，村庄的大火由极富表现力的音乐来表达。敌人的灭绝人性的残暴由讨厌的节奏、不协和的和音加以强调。发疯的柳勃卡的短旋律叹息乐句的多次重复获得了巨大的表现力量。在结尾的段落里这个乐句在合唱和乐队那里发出声音，变成全民的绝望、愤怒的哭泣。威吓性的、不变的警钟宣告着和平村民们将要遭到的可怕的灾难。

在第四幕第一场里列麦纽克对被处死者的尸体唱的咏叙调可作为墓志铭来理解。用舍甫琴科的诗句所写的合唱在音乐上近似严肃的革命颂歌，伴随着哀悼的过程。第二场以早在前奏曲中就出现过的双簧管的明亮的演奏效果开始；远处杜鹃发出咕咕叫声。弗罗霞关于特种骑兵迫害惨状的叙述充满真诚的痛苦。离去的四轮马车的篷铃声响伴随着出发执行军事任务的侦察兵。

第五场的引子被赋予哀悼的动人色调；班杜拉琴手唱着关于惨遭破坏的乌克兰的悲哀民歌。小号宣告着村庄的解放。来自第二幕的婚礼合唱的宽广的歌唱（主要登场人物的重唱）和游击队员们及红军战士们充满热情和毅力的歌曲汇合在一起。响起了光荣归于自由祖国的颂歌。

《伴　娘》

（《修道院里订终身》）

四幕九场抒情喜歌剧

C.普罗科菲耶夫编剧

登场人物

顿·热罗姆——塞维利亚贵族（男高音）
他的儿女——费尔季南德（男中音）
　　　　　　路易丝（女高音）
路易丝的随身伴娘（女低音）
安东尼奥（男高音）
克拉拉——路易丝的女友（次女高音）
缅多扎——富有的渔商（男低音）
顿·卡尔洛斯——穷贵族，缅多扎的朋友（男中音）
阿弗古斯金神父——修道院长（男中音）
修道士们——叶卢斯塔夫神父（男高音）
　　　　　　沙尔特列兹神父（男中音）
　　　　　　别涅季克金神父（男低音）
第一个新教徒（男高音），第二个新教徒（男高音）
拉乌列塔——路易丝的女仆（女高音）
罗齐娜——克拉拉的女仆（女低音或次女低音）
洛佩茨——费尔季南德的男仆（男高音）

顿·热罗姆的朋友（无词，吹奏短号）
桑霍——顿·热罗姆的男仆（无词，打着大鼓）
男仆们，女仆们，修道士们，修女们，客人们，
带假面的人们，女商贩们。

故事发生在十八世纪的塞维利亚。

创作经过：

普罗科菲耶夫的歌剧根据P.Б.舍里丹（1751—1816）的剧作《伴娘》创作。在歌剧中，和机智的喜剧描绘的准确性一样，对年轻恋人明朗感情的肯定占重要地位。作曲家大大地加强了剧作的抒情性内容。作曲家的想象力描绘出了发展恋爱情节的诗意的背景：夜晚的狂欢节，河岸上的塞维利亚，被遗忘了的女修道院。这就扩大了喜剧的表现力，使它充满热爱生活的气息。

普罗科菲耶夫在英文原著的基础上创作了脚本，同时扮演了翻译的角色；M.门德尔松写作了诗歌性的歌词。在1940年12月完成了歌剧的创作。第二年的春天莫斯科K.C.斯坦尼斯拉夫斯基剧院打算举办它的演出，但伟大卫国战争的严重事件妨碍了演出。另一些主题、另一些形象激动了苏联人们。普罗科菲耶夫转到英雄的爱国主义歌剧《战争与和平》的创作上去。直到1946年11月3日《伴娘》才在列宁格勒C.M.基洛夫歌剧舞剧院的舞台上演出。

情节：

顿·热罗姆家门前的广场。灵巧的渔商缅多扎答应在共同的买卖中给可尊敬的贵族一笔巨大的利润。契约将通过热罗姆的女儿——路易丝之手来签证，她将成为缅多扎的妻子。热罗姆兴奋地描绘着女儿的美貌。但是缅多扎也毫不逊色地讲述着由他的男仆们展示着的各种鱼的价值。青年们来与老头子们换班。热罗姆的儿子、热情的费尔季南德，梦想着美好的、自己喜欢的克拉

拉·德阿利曼查。黄昏把安东尼奥引到自己的恋人路易丝的窗下。被激怒的热罗姆的声音打断了恋人的幽会。不安的热罗姆觉得，没有比对成年女儿的监护更伤脑筋的了。他决定赶快把路易丝嫁给缅多扎。街道上的灯火熄灭了。塞维利亚沉入梦乡。

路易丝梦想着和安东尼奥在一起的幸福。由父亲挑选的未婚夫引起她的反感。但是固执的老头子发誓，当她没有完成他的心愿的时候，不准女儿迈出家门。费尔季南德白白地试图保护妹妹，费劲地劝说热罗姆。伴娘前来帮忙。她和路易丝商量好，她装作从安东尼奥那里来的情书的秘密传送人。热罗姆抓获了信件并且在暴怒中命令伴娘离开家。在这件事上又拟定了一个妇女计划：路易丝躲在伴娘的裙子里从父亲那里逃走。

在河岸上的塞维利亚热闹地作着鱼的买卖，缅多扎满意了——事情进行得很出色。卡尔洛斯不分享朋友的欢喜。他梦想着足以使他成为一个骑士的目标：昂贵的宝石，武器，黄金。

可爱的逃脱者们，路易丝和克拉拉·德阿利曼查，同样地抛弃了亲爱的家，拟定着进一步的行动计划。克拉拉生费尔季南德的气，并指望在圣·叶卡捷琳娜修道院里为自己寻找避难所。路易丝冒用女友的名字，要求走过的缅多扎寻找安东尼奥。美丽姑娘的要求正合缅多扎的心意：他打算，这样就能够把年轻人的注意力从顿·热罗姆的女儿那里吸引开。

缅多扎颤抖地期待着与未婚妻的幽会，热罗姆关于女儿的美貌的描述加强了渔商的急不可待。但是路易丝不知为了什么在耍脾气，不愿当父亲在场的时候和未婚夫会面，热罗姆不得不离开。伴娘化装为路易丝进来了。缅多扎由于激动在打嗝，要求美女揭开面纱和……他连话也说不出来了：未婚妻竟然这么年老可怕！机灵的伴娘立即转入攻势：她由于缅多扎的胡子，由于他的堂堂仪表而欢喜。恭维迷惑了未婚夫，他准备请求热罗姆的祝福。但是伴娘进一步设下了圈套：缅多扎必须把她从父母家里悄

悄拐走。那个男人同意了这一切。沉醉于浪漫主义的幻想，他甚至没有注意到向他祝贺胜利的热罗姆的回来。

对于等待着安东尼奥的路易丝来说时间过得很慢。但是这会儿缅多扎把她的爱人引进来了。年轻的人们感到无限欢乐。被骗的缅多扎也很满意，他想，他摆脱了对手。他兴奋地向新朋友们述说着自己的未婚妻和快要来临的对她的“诱拐”。路易丝和安东尼奥狡猾地随声附和着他。他们的心里充满爱情，他们是幸福的，因为他们彼此找到了对方。

顿·热罗姆狂喜地奏乐消遣，和朋友们一起演奏爱情小步舞曲。但是演奏不怎么成功。热罗姆怎么也不能明白，为什么女儿秘密地跟着给她预定为丈夫的男人跑了。卡尔洛斯带来了一封缅多扎请求宽恕和为他祝福的信。一个脏男孩也从路易丝那里带来了一封有着类似请求的信件。热罗姆对女儿的古怪行为感到吃惊——为什么他们不一起写信呢？他祝福了两个人，为了庆贺新婚夫妇而预订了喜庆的晚宴。

克拉拉在女修道院的花园里徘徊：难道她注定永远留在修女们当中吗？费尔季南德带着拔出的剑跑了进来。缅多扎把爱人变卦的事告诉了他，他立即决定惩罚安东尼奥。由于嫉妒而迷惑的费尔季南德没有认出身穿修女法衣出现在他面前的克拉拉。而克拉拉终于相信了费尔季南德感情的真诚，并随在他后面离开了安静的修道院，希望把自己的命运和爱人联系在一起。

男修道院中的生活在醉人的狂饮中度过。信徒们突然出现，迫使修道士们马上唱起虔诚的圣歌：这是安东尼奥和缅多扎来要求准许他们和恋人们按教会仪式举行婚礼。从请求者们丢出的钱袋里发出的钱币的叮当声发生了魔术般的效力：修道院长同意举行结婚仪式。

客人们纷纷来到热罗姆的喜庆的灯火辉煌的家。而主人顾不上他们：年轻人都不在家，连费尔季南德也不知到哪里去了。但

这时幸福的缅多扎出现了。他的夫人热烈地搂住“阿爸”的脖子——热罗姆吃惊地一下认出她是伴娘。不一会儿路易丝和安东尼奥也出现了。拿出神父准予结婚的信件来代替解释。当费尔季南德和小修女双双跪在热罗姆的面前时，他由于惊讶而不能恢复常态。父亲完全惊惶失措了，但是他突然认出儿子的女友是克拉拉·德阿利曼查——塞维利亚最富有的姑娘之一。他在女儿出嫁上遭受损失以后，由于他儿子的结婚而得到补偿。而被愚弄的缅多扎就让他带着伴娘滚蛋吧。快活的主人带着轻松的心情开始了结婚酒宴。

音乐：

在《伴娘》中喜剧性和抒情性在同等的基础上并存。歌剧的音乐焕发着幽默，以旋律美而迷人。作曲家带着真诚的同情心，带着非常丰富的幻想，轻松自然地伴随着计谋的充满意外事件的可笑的发展，描绘了抒情性的主人公们。

乐队的引子很快就以生动活泼的欢乐引人入胜。

热罗姆的出场由热闹的音乐伴随着。缅多扎用伶俐的口齿把自己的计划讲给他听。然后他们一起唱关于鱼类的充满热情的歌，在歌曲的伴奏中好象再现着水的潺潺声。在咏叙调《啊，您好歹看一眼吧》中热罗姆描绘着女儿的美貌；在缅多扎极力称赞自己的买卖的咏叙调中响起了同样的音乐。费尔季南德的自白《啊，克拉拉，亲爱的克拉拉》贯穿着动人的音乐；安东尼奥在吉他伴奏下演唱的小夜曲明朗而富于诗意。在热罗姆的咏叹调《如果你有个女儿》中喜剧式地模仿着老头子对不安宁的生活的抱怨。带假面的人们的舞蹈是各式各样的：轻轻移动的帕斯皮耶舞、充满热情狂欢的东方舞蹈（Ориенталия）、令人赞叹的包列罗舞蹈。随着参加狂欢节的人越来越少，主题古怪而反复无常。后台的三把大提琴模仿着流浪乐师团的演奏；小提琴声部在回答他们，重复着关于鱼类的歌曲的快活的、充满热情的副歌。音乐

渐渐地沉寂，最后的声音在迷人的夜晚的寂静中慢慢地消失。

在第二场（第二幕）的开始，长笛的优美而奇特的旋律伴随着路易丝的快乐的诡计。对话的重唱场面《当然，当然，安东尼奥不是克列兹》以路易丝的有灵感的幻想和伴娘的谨慎的算计相对照为基础。热罗姆和孩子们的争吵以及他和伴娘吵架的情节充满喜剧性。女鱼贩子们不协调的合唱揭开了第三场。路易丝和克拉拉的惶惑不安和不知所措在短小的重唱《你逃跑了》中得以表达。诗意的、慢圆舞曲节奏的小咏叹调揭示了克拉拉对费尔季南德的感情。节奏的灵活性使姑娘们的对话《假如我曾经知道》具有快乐的淘气色调。在鱼商的宣叙调句子“缅多扎是一个狡猾的男孩”中鲜明地刻画了他的好自夸的自满自足。在始终贯穿着古老的情歌风味的浪漫曲《没有多大的幸福》中表达了卡尔洛斯心灵的侠义精神。在第四场里热罗姆关于女儿的美丽的咏叙调预告了缅多扎和伴娘会面的场面。冒充的路易丝言谈的阿谀奉承在她的咏叙调《老爷，多么奇怪》中确定起来。小调《当围绕着妙龄女郎时》以激烈的西班牙-吉普赛的色调为标志。重唱《在今天夜晚》由于飞快的速度而吸引人。

第五场（第三幕）引子的诗意的音乐描绘了寂静的夜晚。路易丝的咏叙调沉思而温柔，她的思念倾注于安东尼奥。他们幽会的场面形成了中心段落：在乐队中响起了安东尼奥小夜曲的动人的主题（来自第一幕）。四重唱《心中多么光明》（缅多扎和卡尔洛斯及恋人们汇合到一起）成为普罗科菲耶夫的抒情重唱的完美样板。第六场中，以无比的幽默感描绘了热罗姆家里奏乐消遣的场面。在第七场里克拉拉幻想的动人场面代替了迷人的小夜曲（路易丝和安东尼奥的重唱）。

第八场（第四幕）包含着辛辣的讽刺，揭露了修道士们假仁假义的伪善。席间的合唱歌曲《酒瓶——我们生命的太阳》鲜明地描绘了修道院的醉醺醺的圣职人员，他们在狂欢中消磨时光；

大胆喊出的副歌《旋转吧，快活的世界！》特别给人留下印象。

在第九场的引子中热罗姆的咏叹调《假如您有个女儿》的主题心慌意乱而不知所措地在音乐中传出。新婚夫妇的喜宴的出现，由从过去几幕中沿用下来的音乐伴随着。客人们的祝婚合唱热情而欢乐地发出声响。喜气洋洋的热罗姆在结尾演唱了分节歌《我了解年轻的人们》，同时敲着嗡嗡作响的、能发出类似水晶小钟声音的玻璃杯为自己伴奏。

《战争与和平》

带合唱序幕的五幕十三场歌剧

C.普罗科菲耶夫与M.门德尔松-普罗科菲耶娃编剧

登场人物

尼可莱·安德列耶维奇·保尔康斯基公爵（男低音）

安德列·保尔康斯基公爵——他的儿子（男中音）

玛利亚公爵小姐——安德列公爵的妹妹（次女高音）

伊利亚·安德列耶维奇·罗斯托夫伯爵（男低音）

娜塔莎——他的女儿（女高音）

索妮娅——娜塔莎的表姐（次女中音）

阿赫罗西莫娃——罗斯托夫家的亲戚（次女高音）

米哈伊尔·伊拉里沃诺维奇·库图佐夫元帅（男低音）

彼埃尔·别祖霍夫（男高音）

爱伦·别祖霍娃（女低音）

阿纳托利·库拉金——爱伦的弟弟（男高音）

多洛霍夫中尉——库拉金的朋友（男低音）

马车夫巴拉加（男低音）
吉普赛女郎玛特辽莎（女低音）
杰尼索夫中校（男低音）
普拉顿·卡拉塔耶夫（男高音）
皇帝亚历山大一世（无唱）
佩隆斯卡娅（次女高音）
舞会男主人（男高音）
舞会女主人（女高音）
舞会上的司仪人（男中音）
舞会上的仆役（男高音）
保尔康斯基的老仆人（男中音）
保尔康斯基家的女仆（次女高音）
保尔康斯基家的近侍（男低音）
杜尼亚莎——阿赫罗西莫娃的女仆（次女高音）
仆役加弗里拉（男中音）
吉洪·谢尔巴蒂伊（男低音）
费多尔（男高音）
马特维耶夫（男中音）
斯塔罗斯吉哈·瓦西莉萨（次女高音）
特里什卡（女低音）
安德列公爵的传令兵（男高音）
玛弗拉·库齐米尼奇娜——罗斯托夫家的女管
家（女低音）
年轻的工厂职工（男高音）
小铺老板娘（女高音）
伊万诺夫（男高音）
库图佐夫的副官（男高音）
别尼格先将军（男中音）

巴尔克莱·杰·托利将军（男高音）
叶尔莫洛夫将军（男低音）
拉耶夫斯基将军（男中音）
第一位参谋(男高音)，第二位参谋（男低音）
法国皇帝拿破仑一世（男中音）
麦吉维叶——法国大夫（男低音）
法国神父（男高音）
别尔吉叶元帅（男低音）
别利亚尔将军（男低音）
科连库尔元帅（无唱）
杰·波谢——宫廷大臣（男高音）
拿破仑的副官（男低音）
缪拉特元帅的副官（女低音）
卡姆潘将军的副官（男高音）
叶甫根尼王子的副官（男高音）
后台独唱（男高音）
达武元帅（男低音）
列姆巴利上尉（男低音）
邦涅中尉（男高音）
热拉尔（男高音）
扎科（男低音）
法国军官（男中音）
第一位法国女演员（女高音），第二位法国女演员（次女高音）
康沃伊内伊（无唱）
第一位德国将军(无唱),第二位德国将军(无唱)
第一个疯子（男高音），第二个疯子(男低音),第三个疯子（无唱）

舞会上的客人们，俄国军官们，士兵们，游击队员们和民兵们，莫斯科的居民们，法国军官们和士兵们及其他。

故事发生在1809年至1812年的俄国。

创作经过：

歌剧写作了十二年。它的最初的计划产生于1941年春天。满怀爱国热情的作曲家和脚本作者M.A.门德尔松-普罗科菲耶娃一起在几个月之内创作了作品的大部分。在后来的几年里，作品扩大了，补充了一些新的场次和情节，进行了修订。1943年前歌剧基本完成，并于1945年10月16日在莫斯科的音乐会演出中出现；1946年6月12日在列宁格勒小歌剧院舞台上举行了《战争与和平》第一部分，也就是前八场的首演（为这次演出补写了第二场——“叶卡捷琳娜的大臣家的舞会”和为歌剧第二部分预定演出而创作的第十场——“俄国将官团在菲利的军事会议场面”）。对自己要求严格的作者，在听取批评的同时，继续致力于自己的构思直到生命的最后几天。

在Л.Н.托尔斯泰写于1863—1869年间的天才的长篇史诗《战争与和平》中，表现了形形色色的人物，展示着在决定俄罗斯历史命运的时期里上层社会和人民的各种各样的生活画面。长篇小说的内容，当然不可能完全进入歌剧。作曲家和脚本作者一起挑选了为创作音乐-戏剧作品提供了最有成效的材料的那些情节和事件。作者们不想跟随着长篇小说情节的发展亦步亦趋，而着意突出情节的主要瞬间。明确地表现出托尔斯泰长篇史诗的爱国主义思想，展示戏剧主人公们内心世界的美和丰富，是他们的基本任务①。

① 在苏联音乐剧院的舞台上演出这部歌剧时有各种不同的做法，並且经常是删节进行的。本文按照作曲家所作的最后修订本给予情节阐明和音乐分析。

情节：

安德列·保尔康斯基顺路停留在罗斯托夫伯爵的庄园里。他充满忧愁的想法，未来对他来说是没有欢乐的。娜塔莎·罗斯托娃的响亮的声音打断了他悲伤的沉思。她由于春夜的美而激动，对表姐索妮娅兴奋地说着话。不可遏止的青春的喜悦，安德列公爵成了它们的偶然的见证人，引起了他对幸福的希望。

在上流社会的舞会上客人们在跳舞。受到邀请的人们陆续会合，其中有罗斯托夫伯爵和他的女儿，彼埃尔·别祖霍夫和妻子——美人爱伦，她的弟弟阿纳托利·库拉金。欢乐炽热，但是谁也没有注意到的娜塔莎·罗斯托娃感到孤单。在圆舞曲的一轮上保尔康斯基邀请了她。娜塔莎改变了面貌——她是幸福的。安德列受到她的吸引。

安德列向娜塔莎求婚。她希望认识未婚夫的亲属。罗斯托夫伯爵带女儿到保尔康斯基家，但是老公爵拒绝接待客人们。担心的罗斯托夫把娜塔莎留在安德列的妹妹玛利亚公爵小姐那里。保尔康斯基老头突然进来。他在愤怒中凌辱娜塔莎，认为她配不上自己的儿子。

在爱伦·别祖霍娃的舞会上阿纳托利·库拉金向娜塔莎表白爱慕之情。惶惑不安而惊慌失措的娜塔莎无力弄清笼罩着她的感情。

在多洛霍夫的办公室里朋友们准备着阿纳托利的出走。库拉金沉浸在和娜塔莎快要会面的幻想里，他打算今天把她偷偷带走，并且把她带到国外去。多洛霍夫试图劝说阿纳托利放弃冒险的计谋，但是库拉金没有被说服：他不想考虑后果。马车夫巴拉加赶着慓悍的三套车来到了。阿纳托利告别茨冈女郎玛特辽莎动身上路。

娜塔莎不耐烦地等待着库拉金的出现。女仆杜尼亚莎告诉她，索妮娅告发了私奔的秘密。阿赫罗西莫娃防止了在她家做客

的娜塔莎偷偷出走。娜塔莎陷于绝望之中。当娜塔莎从彼埃尔·别祖霍夫那里得知库拉金结过婚以后，她的内心痛苦就更加强了。

彼埃尔在拜访阿赫罗西莫娃以后回到家里，碰见了阿纳托利。彼埃尔暴怒地要求他退还娜塔莎的信件，赶快离开莫斯科。受惊的阿纳托利同意了。库拉金的胆怯引起彼埃尔的轻视和厌恶。他的悲伤的沉思被关于和拿破仑开战的消息所打断。

在波罗金诺田野里自卫军小组在筑防御工事。他们对即将来临的战斗满怀必胜的决心。在不远处杰尼索夫中校向轻骑兵团的指挥员安德列·保尔康斯基谈到自己的游击战争计划。和杰尼索夫的相遇在安德列公爵心中激起了对不久的过去的回忆。受军队热烈欢迎的库图佐夫元帅视察阵地。他向行进中的团队发表了鼓动立功的讲话。库图佐夫把安德列公爵叫来并命令他在统帅部服务，但是保尔康斯基不想和人们分开，在严峻考验的日子里他爱上了他们。第一批射击的轰声响起来了——波罗金诺战役开始了。

舍瓦尔金多面堡。拿破仑从这里注视着战斗。他对成功毫不怀疑。但是习惯了的关于辉煌胜利的消息并没有传来，反而是元帅的副官们接踵而来，要求援兵。拿破仑不知所措。他无法理解，为什么他所领导的军队不注意敌人的逃跑，为什么军事上的幸运背叛了他。

菲利村的农舍里在召开俄国统帅部的军事会议。库图佐夫元帅呼吁解决一个问题——是在莫斯科城下战役中冒损失军队的危险呢，还是不战而撤离城市。将军们的意见各不相同。别尼格先和叶尔莫洛夫建议应战，巴尔克莱·杰·托利和拉耶夫斯基反对；他们证实，在沃罗比耶夫山脉附近的基地失利，而敌人拥有数量上的优势。听完将军们的意见，元帅发出了撤退的命令。所有的人们都散去了。库图佐夫一人留下，沉入关于祖国命运的思考，预见到在严峻考验的日子后面俄国人民未来的胜利。

莫斯科空荡荡的大街被大火的火焰照耀着。法国军官列姆巴利和邦涅不安地谈着最近几天的事件。被居民抛弃了的城市无精打采地迎接了他们。被抢劫狂所笼罩的军队分散到各家各户。留下来的莫斯科人愤怒地注视着法国士兵们的抢劫行为。彼埃尔出现了；他已经知道，罗斯托夫一家乘车离开了莫斯科，留下了全部财产，随身带走了伤员，其中包括安德列公爵。彼埃尔决心为人民的灾难复仇，参加人民的斗争。达武元帅命令枪毙在莫斯科纵火中一切可疑的人。偶然的事帮助了在被捕的人们中出现的彼埃尔避开这种遭遇。人们把他合并到俘虏的队伍里去，他在那里认识了普拉顿·卡拉塔耶夫。被侍从围绕着的拿破仑进来了。大楼的墙突然在他面前倒塌。起火的莫斯科的火光预告着他的军队的覆灭。抬着被枪毙的市民尸体的哀悼行列在移动。

在昏暗的木屋里受重伤的安德列公爵在梦呓中躺着。梦魇和关于往日的回忆在他的虚弱的兴奋着的意识中没有联系地互相更替着；预感到临近的死亡是折磨人的。由于痛苦而激动的娜塔莎在房门里出现了。她扑向安德列公爵并祈求为了她使他蒙受的痛苦而宽恕她。得到安慰的、重新感到幸福的安德列死去了。

拿破仑军队的残余沿着开始覆盖着白雪的斯摩棱斯克大道混乱地撤退，穿过暴风雪，他们押解着俄国俘虏。在杰尼索夫、多洛霍夫、谢尔巴蒂伊的率领下游击队员们向正在撤退的法国军队发动进攻。在短促的战斗后他们聚集在被解放了的俘虏的周围。游击队员们以欢呼迎接库图佐夫的出现，他感谢人民在对敌斗争中表现出来的勇敢精神，元帅的话语激起了全体的热烈欢呼。

音乐：

普罗科菲耶夫的歌剧《战争与和平》是现代音乐戏剧的优秀作品。构思的深度和广度，宏大的规模使作品具有不平常的特点。对主人公们的内心戏剧的真实揭示和日常生活画面的表现，与在俄罗斯人民的生活中发生重大作用的历史事件的表现结合在一起；

抒情的开头，深刻的心理刻画和庄严的史诗性交织在一起。歌剧的结构独特：前七场用于表现主要人物的个人相互关系，后六场主要揭示人民斗争的主题。事件的急速发展，对比情节的快速的、动感的变换突出了音乐的戏剧性。

歌剧以合唱的题词-序幕“欧洲的十二种语言 的力量闯 进 了俄罗斯”开场；笼罩着刚毅、严峻的庄严气氛。序幕之后是管弦乐序曲；在它的音乐中英雄的爱国主义的形象（来自第九场中的人民合唱《我们的库图佐夫怎样走向人民》的主题和库图佐夫的主题）居首要地位；在序曲中也采用了描绘作品主要人物的抒情感受的音乐。

第一场——“欢乐的”——始终如一地处在柔和的水彩画般的调子中，极富表现力地表达出春夜的诗意。在安德列的两首独白中（在这一场的开头和末尾），幻想而伤感的旋律和刚毅而激情的旋律结合在一起。这一场的中心是娜塔莎的咏叙调和她与索妮娅的二重唱《环绕着 淡色细沙的小溪》（采用B. A. 茹科夫斯基 的词）。第二场——“叶卡捷琳娜的大臣家的舞会”——和上一场形成对比。全部事件在舞蹈的背景上辗转不休。庄严、雄壮的波洛涅兹舞曲转换成充满热情的玛祖卡舞曲。采用巴丘什科夫和罗蒙诺索夫诗词的两首合唱出色地再现了时代精神。圆舞曲的迷人的旋律表明安德列公爵和娜塔莎的纯洁爱情的萌芽。第三场——“在保尔康斯基老公爵的住宅里”——揭示了娜塔莎形象的新侧面；在她的咏叙调《啊可能，他今天会来》中，表现了因遭受凌辱引起的感情上的戏剧性冲突，对幸福的热情的幻想。保尔康斯基老公爵的面貌由暗淡的、然而中肯的线条勾出；宣叙调的断断续续的乐句突出了他的易怒和尖刻。第四场——“在爱伦的客厅里”——由快乐的圆舞曲开始。在“诱惑圆舞曲”的婉转旋律的背景上库拉金向娜塔莎，罗斯托娃表白了爱情（《从我遇见您的时刻起》）。简洁的第五场——“在多洛霍夫的办公室里”——鲜明地描绘了腐化

堕落的阿纳托利·库拉金的形象。马车夫巴拉加的歌曲《哎，我爱大胆地飞驰》以响亮的色调为标记。第六场——“在阿赫罗西莫娃的住宅里”——之前不大的管弦乐序曲刻画了等待着阿纳托利的娜塔莎的焦急不安。娜塔莎内心痛苦的不停顿的戏剧性发展，表现的深度和力量使这一场成为歌剧中出色的场次之一；娜塔莎和阿赫罗西莫娃的对话特别突出。第七场——“在彼埃尔的书房里”——描述别祖霍夫的性格特点。对卫国战争初期阶段中和平生活的表现以这一场告终。

第八场——“在波罗金诺战役之前”——的中心是民歌气质的合唱场面，其中卓越地表现了时代的历史色调、爱国主义情感、对胜利的信念（自卫军合唱和行进的军队的合唱）。在库图佐夫的形象中也突出了人民的特点；他的咏叹调《无比的人民》具有史诗的意味（曲调在合唱《人民起来了》中得到进一步的发展）。热爱祖国的感情表现在安德列公爵的独白《但我告诉你》之中。迅速、动感的情节变换戏剧性地再现了准备和敌人决战的紧张气氛。第九场——“在舍瓦尔金多面堡的拿破仑大本营中”——在性格特点方面与前后各场有所不同；神经质的痉挛性的节奏，短促的、不连贯的旋律突出了惊慌不安的局面。在拿破仑的两首独白中揭示了他的狂妄计谋的破产，这两首独白由远处响起的俄罗斯士兵合唱《弟兄们，投入决死的战斗》衬托着。第十场——“在菲利的俄国统帅部的军事会议”——精确地描绘了库图佐夫的史诗的形象，这形象在他的精彩的、丈夫气概的咏叹调《庄严的莫斯科在阳光下》中给人留下了印象。卫国战争的历史精神复苏了士兵合唱《故乡的土地》。第十一场——“燃烧着的、敌人占领了的莫斯科”——是歌剧中规模最大的一场。在这里第一次把俄国和法国两个阵营直接对置起来。人民的灾难、愤怒，带着激动人心的戏剧性表现在枪决的场面里、合唱《莫斯科永远不会成为任何人的公仆》和《在暗夜里》中。在这场的开头把法国人表现为无忧无

虑、轻松愉快的人们（扎科的小调《心爱的人儿说过》和热拉尔的小调《跟我走吧，我的美人儿》），而在末尾，则表现为胆小害怕的人们（人们逃跑的段落，失火的场面）。在第十二场中——“在梅季夏的小木房里”（安德列公爵之死）——音乐达到最高度的戏剧性。在由幕后合唱表演的、使全场带上不祥色调的、均匀地重复着的短句“皮一吉，皮一吉”的背景上，垂危的安德列公爵的独唱《拖长了，完全拖长了，时间拖得太长了》轻轻地响着。不久出现了库图佐夫咏叹调的旋律，用《祖国，金顶的莫斯科》词句，作为对于祖国的回忆，而在作为照耀着安德列公爵一生最后时刻的光辉的爱情形象的娜塔莎到来之后，响起了第二场的圆舞曲。

第十三场——“斯摩棱斯克大道”——管弦乐序曲以惊人的现实主义手法描绘了狂风怒吼的暴风雪，风的呼啸。各种对比段落的相互交替表现了各种事件的动态：法国军队的撤退，卡拉塔耶夫的被杀害，俄罗斯游击队的到来（彼埃尔、杰尼索夫、谢尔巴蒂伊的独白超群出众）。歌剧以库图佐夫面向人民和威严的、欢跃的庄严闭幕合唱《我们为祖国投入了决死战斗》告终。

译自《歌剧一百部》，音乐出版社列宁格勒分社，1976年第6版

战争与和平

И.涅斯齐耶夫

《战争与和平》是普罗科菲耶夫多年在歌剧方面探索的结果。在作曲家的全部遗产中，没有其他作品比得上这部歌剧。他为它花去这么长时间和这么多精力，并且几乎费尽他的创作心机。

谢尔盖·谢尔盖耶维奇在歌剧体裁创作方面长期以来受到自己否定古典歌剧形式基础的虚无主义观点的束缚。如果说他在器乐体裁（奏鸣曲、交响曲、协奏曲）方面坚决捍卫了古典作曲原则的话，那么对于歌剧则恰恰相反，几乎一直是拒绝采用重唱、完整的咏叹调或者合唱等形式的。他深信这几种声乐“型号”会破坏舞台动作的连贯性，并且也太陈腐了。由于追求片面理解的动作“自然性”，他也摒弃歌剧脚本结构的特殊规律，把自己的歌剧建立在完全依赖文学原著那样不加改变的散文体原文上。按这种方法构成的歌剧有《赌徒》、《火天使》、《对三个橙子的爱情》与相当程度上的《谢苗·科特科》。这个原则也是《战争与和平》初稿的基础：几乎准确地承袭Л.托尔斯泰的原文，避免完整的声乐曲式，主要是宣叙调-对话，和不断流动着的交响音乐联成一个整体。许多听众，包括作曲家本人，都不满意这个歌剧本子。

从第一稿（1941—1942）到最后一稿前后经过十个年头，这部作品有了不少本质性的变动。由于增加新的场景（“在叶卡捷琳娜女皇时代大臣家的舞会上”、“在菲利召开的军事会议”），

压缩或者从根本上改造原来写好的部分，歌剧音乐内容改变了。同时作曲家通过不断加工的过程，使歌剧音乐结构越来越完善，加强了有表现力的与突出的旋律的比重，限制了缺乏歌唱性的、“音乐化散文”的作用。

当我们研究歌剧《战争与和平》，追溯它从第一稿到最后一稿中间在曲式上的演变过程之后，我们一定会相信，普罗科菲耶夫在克服自身歌剧美学的局限性与自然主义的片面性的同时，争取掌握歌剧现实主义的信心是越来越强了。

歌剧《战争与和平》的体裁是很有独创性与非比寻常的：这是抒情-心理戏剧与英雄-史诗性小说的特殊结合。整部歌剧分为两大部分：前面六场是描写娜塔莎·罗斯托娃爱上安德列·保尔康斯基以及阿纳托利·库拉金追求她的恋爱史的（第一场——奥特拉德诺耶之夜，安德列开始爱上娜塔莎；第二场——在叶卡捷琳娜女皇时代大臣家的舞会上，一对恋人更趋亲近；第三场——在保尔康斯基官邸，娜塔莎和老公爵发生冲突，他不同意她和安德列结婚；第四场——在爱伦·别祖霍娃的舞会上，娜塔莎引起阿纳托利·库拉金的兴趣；第五场——阿纳托利在多洛霍夫的协助下设法拐骗娜塔莎；第六场——拐骗未遂，娜塔莎感到绝望）。从第七场开始占首要地位的是1812年的卫国战争，与几乎全然遭到历史-编年史中这个大插曲排挤的室内-心理的线索。第七场描写面临波罗金诺战役前夕的战地，自卫军与士兵的歌曲，安德列为娜塔莎背约而沉思，库图佐夫视察军队；第八场——波罗金诺战役时的拿破仑大本营；第九场——在菲利召开的军事会议，库图佐夫决定暂时撤出莫斯科；第十场——梅季夏地方阴暗的小木屋，重伤的安德列·保尔康斯基临死前的呓语，他和娜塔莎最后一次会面。最后凯旋的尾声赞颂俄罗斯军队的胜利与库图佐夫元帅的英明。

象这样的戏剧结构并不是没有毛病的。比如个别插段之间的

联系不全都那么感觉得出来，有某些衔接就内容说也缺乏应有的准备；尤其是从描写受骗上当的娜塔莎绝望的、室内的第六场过渡到人民群众性的第七场显得特别不协调、特别没有道理。有些戏剧场景仿佛是为托尔斯泰的小说安排的零星插图似的，听众只有很好了解小说的全部变迁才能听懂它们。还有个别篇页全是从列夫·托尔斯泰的书里抄来的散文结构。这就加重了歌剧文字组织上的困难。对歌剧《战争与和平》的脚本可能提出这样或那样的基本问题大致就是如此。

但是歌剧艺术的历史早就告诉我们：影响音乐-舞台作品的力量，从根本上说，主要取决于音乐的鲜明性、深刻性与它在艺术上的表现性。作曲家可以通过声音把情节内容方面主要的、最隐秘的东西表达出来，并给人以深刻的印象。也就是说，歌剧可以不顾戏剧缺陷照样演出。要是对戏剧缺乏音乐方面的理解，即使脚本再完整也无济于事。

在《战争与和平》那些卓越的场面里，普罗科菲耶夫之所以无可争议地令人信服，首先在于音乐表现力强，令人陶醉与个性独特；至于脚本有严重缺陷的地方那就退居第二位了。象这类音乐我们听得愈多，那种不完善的戏剧也就会忘得愈多。作曲家的天才以音乐揭示了小说的基本线索——抒情-心理的（娜塔莎与安德列）与历史-史诗的（库图佐夫元帅与英勇善战的人民）——而令人心驰神往，因而征服了我们，教我们不得不相信他所体现的托尔斯泰的形象是真实的。

《战争与和平》的音乐大抵由两个基本组成部分构成：一部分是交响乐组织，它们几乎总是在不断地解释着、从情绪上描写着舞台上发生的一切；另一部分是声乐朗诵调，它们时而是鲜明的歌腔，近似咏叙调，时而是纯粹的宣叙调，接近于“音乐化的说话”。至于第三部分——包括体裁音乐的各种形式：歌曲、舞曲、进行曲——只占从属地位，尽管它在最后一稿中的重要性有明显

的增长。

《战争与和平》的乐队部分基于几个交响性的主题-主导动机，它们或是用来表现主要角色之间的爱情，或是用来表现他们爱国主义的思想与意向。一种情况，这种主题是一个完整的旋律-乐段，例如娜塔莎激动人心的主题：



还有娜塔莎与安德列的爱情主题，安德列的主题，库图佐夫的主题；这些主题的旋律性与鲜明情绪性便于作曲家轻易地把它们纳入声乐部分。另一种情况，主导动机变成了较短小的交响乐音型，例如娜塔莎绝望的主题，安德列呓语的主题，表现紧张战斗的主题（在拿破仑大本营一场）；它们比较偏重于器乐性。

和在普罗科菲耶夫的舞剧如《罗密欧与朱丽叶》中一样，歌剧交响性的主导动机在不同的配合、不同的调性与不同的织体变化中多次出现，有时把这一个角色的主导动机交给另一个角色或者作为意识上的模糊的回忆；有时由于这类主题的专门“器乐性”把它那种固定印象置于声乐部分的特征之上，因而妨碍了它

们自然的歌唱性。但是在那些杰出的抒情-心理插段里，比如第一场（奥特拉德诺耶之夜）或者第九场（安德列之死的场面），音乐的感染力与人情味——不依其声乐性的程度为转移——不容分说地打动着听众的心；正如在其他最成功的场面中一样，作曲家在这里把不断发展的“交响性效果”与具有深刻表现力的朗诵调或者带有流畅咏叙形式的因素有机地结合在一起。

日常生活体裁的插曲在歌剧最后的稿本中具有重要的意义，它们或者用来表现场面气氛、“时代气息”，或者用来为揭示主要角色的亲身体验作生动的情绪背景。用B.茹科夫斯基的词写成的娜塔莎与索妮娅有点多情善感的女声二重唱歌曲（第一场），和春夜典型的景色以及安德列与娜塔莎相恋的预感都显得格外和谐。第二场开头那段略微迟钝的检阅分列式的进行曲-波洛涅兹舞曲，使人们想起贵族“上流社会”那种倨傲与冷漠的姿态，这个上流社会是敌视娜塔莎·罗斯托娃的思想意向的。普罗科菲耶夫写得很华丽的两首交响圆舞曲：（第二场中的b小调《新年舞会圆舞曲》与第四场在爱伦·别祖霍娃家中的g小调圆舞曲，起到很重要的认识作用；如果说其中第一首为体现娜塔莎与安德列之间崇高的爱情冲动提供诗一般的背景的话，那么第二首以它那蛊惑人心的“吉普赛”式的热情描写的则是笼罩爱伦·别祖霍娃整个沙龙的罪孽深重的妖道气氛。这两个圆舞曲主题后来都作为富有表现力的音乐的模糊回忆重复出现过：b小调圆舞曲主题后来两次出现在安德列·保尔康斯基的声部里（第七场与第十场），作为表现他对无可挽回的爱情的光明回忆；第二首g小调圆舞曲在多洛霍夫家一场也有重复，当时被情欲激动的阿纳托利正在回忆自己是怎么给娜塔莎写情书的。具有主导动机意义的还有库图佐夫那个雄伟-史诗性的主题（在舍瓦尔金多面堡场面想起俄罗斯军队不可战胜时重复过）与库图佐夫咏叹调那个优美的、俄罗斯式的歌唱性的主题，这是整部歌剧用意高超的表现之一；

Ве - ли - ча — ва - я в сол-неч - ных лу - чах,

ма - терь рус - ских го - ро - дов ты рас-

ки - ну - лась пе - ред на - ми, Моск ва

普罗科菲耶夫的歌剧之所以如此别树一帜，是和他深刻地与多方面地使用声乐-朗诵调手段分不开的。

要是把作者对丰富歌剧宣叙调非常感兴趣这一点当作某种“脱离”现实主义原则来评价，那是不正确的。作曲家坚韧不拔地孕育各种不同形式的“语调化旋律”，采用各种特殊的手法使生动的俄罗斯语言“音乐化”，毫无疑问，这是继承十九世纪达尔戈梅斯基与穆索尔斯基这种好钻研的现实主义者从事歌剧探索的一种表现。当然，《战争与和平》的朗诵性与《石客》或者《鲍里斯·戈都诺夫》的朗诵性在许多方面都有所不同；普罗科菲耶夫根据托尔斯泰的散文写出来的宣叙调，更接近日常生活中讲话的语言。当然其中有的接近得少些，有的接近得多些。某些直接引自托尔斯泰小说的特别强调散文式的句子，在音乐上很难站得住脚，只能把那些人为的、非旋律性的乐汇拿到生活中来应付了事。有时作者不得不一概拒绝采用旋律歌曲，而把它们改作“节奏性的散文”置于器乐之下。

然而在这部歌剧许多优秀的抒情的或者抒情-戏剧性的场面里，托尔斯泰的散文以其惊人的准确性、纯正性与情绪上的饱满性对于非常自然的声乐朗诵调仍然是无比珍贵的基础。比如，在娜塔莎的一些尾白里极其多样化的感情色调给人的印象是多么深刻啊！它们时而象在第一场里那样富于幻想，儿童一般地欢天喜地，时而象在老保尔康斯基家的一场里那样悲伤、垂头丧气，时而又象在阿赫罗西莫娃家的一场里那样神经质、激昂怨愤，充满悲观失望；特别在最后这个场面，娜塔莎的声部在戏剧上包含各式各样的细微差别：愤怒的喊叫，悲剧性的自言自语，吞吞吐吐的句子，仿佛陷入失声痛哭似的；这些细微差别在这位女主角的声乐部分格外明显。

歌剧中的许多配角也都是靠恰当而具有鲜明个性的宣叙调的手段来刻画的：爱伦媚惑虚伪的语言，阿赫罗西莫娃尖锐而直截

了当的尾白，阿纳托利骠骑兵的虚张声势，保尔康斯基老人神经质与顽固的刚愎自用等等，都给听众留下难忘的记忆。有些地方作者别具匠心地把生活体裁的音乐揉进宣叙调的声部，比如在马车夫巴拉加爱吹牛的句子中揉进豪爽的俄罗斯歌曲的音调，吉普赛女郎玛特辽莎的尾白中揉进“不近人情的”浪漫曲的感情倦怠的乐汇。在菲利召开的军事会议上发言的几位将官别尼格先、拉耶夫斯基、叶尔莫洛夫、巴尔克莱·杰·托利等人各不相同的性格通过简单明了的几笔刻画得又多么一清二楚！

为了塑造几位中心出场人物——娜塔莎、安德列、库图佐夫元帅，作曲家还以他们各自的朗诵调为基础发展成几首咏叙调；在这里“音乐化的独白”又让位于严整的咏叙性歌曲。这样的例子有：安德列在第一场中的咏叙调，娜塔莎在老保尔康斯基家的场面里的咏叙调以及她在阿赫罗西莫娃家的场面里的独唱插曲，库图佐夫在面临波罗金诺战役一场的独白，最后还有安德列临终呓语那个发展性场面。前面提到的那些溶进声乐部分的交响性主导动机在这些咏叙调的音乐构成方面起着巨大作用。

当然，如果让宣叙调或者即使比较歌唱性的半咏叙性的形式占优势，广大听众总是不那么容易接受的；因而作曲家自然应该通过比较完整的歌曲性质的声乐插曲这种类型给以必要的旋律概括。于是就出现了娜塔莎与索妮娅之间诗意盎然的二重唱（第一场），用巴丘什科夫与罗蒙诺索夫的词写成的古色古香的合唱（新年舞会的场面），库图佐夫的著名歌曲-咏叹调。这些歌曲的段子和体裁性的乐队插曲（圆舞曲、波洛涅兹、玛祖卡、库图佐夫检阅军队场面中的军队进行曲）都是为了一个目的，就是对此时此地的舞台动作作现实主义的描绘。

表现1812年卫国战争事件几场中的合唱插曲特别必要；这种场合是绝对不能局限于悭吝的宣叙调手段的。这些合唱中给人印象最深的有：自卫军的爱国主义合唱《我们的库图佐夫多么接近人

民》，在非利召开军事会议一场幕后传来的年轻的士兵之歌，最后庄严闭幕中人民欢呼胜利的合唱。我们曾经不止一次地指出过，这些合唱再度体现了人民-史诗这条线索，而这条线索在普罗科菲耶夫为《亚历山大·涅夫斯基》与《伊凡雷帝》写的音乐中显得多么有力啊！同时另外一些人民歌声的插曲（例如哥萨克合唱或是妇女们唱的欢迎之歌）则令人感到有明显的条件性，“不好唱”：它们和俄罗斯民间合唱歌调的宽广性有一定距离。

歌剧中几个主要角色——娜塔莎、安德列、库图佐夫——之所以特别栩栩如生，首先因为在他们的音乐刻画中成功地结合了朗诵调、咏叙歌曲与交响性手段的缘故。

娜塔莎·罗斯托娃这个迷人的歌唱家，由于爽朗与“生气勃勃”而令人心醉神往的“非常苗条的黑眼睛姑娘”，她的形象塑造得特别多侧面，有人情味与真实感，难怪普罗科菲耶夫曾经倾向于将这部歌剧最后的稿本定名为《娜塔莎·罗斯托娃》呢！正是这位女主角在歌剧中获得舞台上有动机提示的、音乐上比较丰满的描写。普罗科菲耶夫那种娇弱的、纯洁的，有时甚至是无微不至的抒情，我们可以从他青年时代的浪漫曲（作品第27号）以及后来的朱丽叶与灰姑娘等美妙的形象中得到了解，现在在娜塔莎的形象上也是一个有价值的体现。虽然托尔斯泰塑造的娜塔莎形象在歌剧中并没有面面俱到地反映出来（比如还有她在卫国战争日子里表现出来的勇敢精神，她和人民相亲相近，她使人感到快乐的性格），但是作曲家已经获得的成就，由于它的生活真实性确实是够感人的。

在安德列的音乐形象里也有许多吸引人的地方。他在第一场中唱的那首抒情-兴奋的咏叙调、特别是他在戏剧性强得令人惊异的临终呓语的场面以及从黑暗中传来的合唱的单调的尾白应该属于歌剧中卓越的篇页。遗憾的是：安德列的形象从第三场到最后几乎很少出场，而他在面临波罗金诺战役时唱的那首咏叙调又太

冷漠、太理智。

歌剧中的库图佐夫元帅是一位和俄罗斯普通老百姓有血肉联系的人民的统帅，一个英明而善良的人。在最后一稿中为库图佐夫增加一首新的高尚而歌唱性的咏叹调，使他具有史诗般宏伟的特征。这段音乐鲜明地表现了库图佐夫的民族性与民主性，他既受到士兵们的爱戴，又是“民族战争的代表”。强调库图佐夫和人民之间的联系是通过他的音乐主题明显地接近于歌剧中描写人民与士兵群众的主题来实现的；库图佐夫的主题曾不止一次地转化为人民合唱的声部或者（象在序曲的最后）让它和人民的主题构成对位结合。

普罗科菲耶夫大胆而独特地运用“贯穿”场面的结构是他创作革新的一个表现，这些场面是建立在不断发展的音乐动作与舞台动作的紧密结合上的。例如，在拿破仑大本营的场面或者在多洛霍夫家的场面就是如此。在一概没有完整的咏叙调或者歌曲“段落”的情况下，这些场面就凭速度的突飞猛进和把生动的动作、尖锐性质的宣叙调与紧张跳动的乐队背景有机地结合在一起而取胜。舍瓦尔金多面堡场面使人产生一种缺乏理智的与垂死挣扎的感觉；乐队中神经质的固定低音主题，波拿巴特反复无常的叫喊，接二连三传来惶惑不安的军事命令，造成仿佛赌博赌到狂热得闭着眼睛瞎来时的一种气氛（让我们回忆一下歌剧《赌徒》中玩轮盘赌的场面）。“在多洛霍夫家”具有歌剧性质的场面也有不少动力性，其中占优势的是蛮勇的情绪。这两个场面，和“在阿赫罗西莫娃家”尖锐戏剧性的场面一样，对于普罗科菲耶夫的歌剧风格以及他倾向于动作的极度神速性与极度动力性都是一种典型现象。这一类紧张行动的插段和比较静止的场面——“在奥特拉德诺耶”的抒情夜曲场面或者突出清唱剧性质的最后光荣结局的场面——形成的对比格外鲜明。

这部歌剧在音乐上的丰富性还表现在错综复杂的“音调冲突”

线索上。整部作品分成两个平行发展的范畴，每个范畴在音乐形象上又存在矛盾对比。其中娜塔莎与安德列个别人之间的戏属于第一范畴：明朗欣喜的爱情主题与青年人满怀希望的主题（第一与第二场）正是和虚伪的形象、上流社会诱惑的形象（第四场）、恬不知耻的粗野形象（“在多洛霍夫家”一场）、最后还有阻碍恋人幸福的难免一死的形象构成矛盾对比的。

另一个范畴，更加明显的对照是和反映卫国战争事件联系在一起的：俄罗斯军队爱国主义的自豪、库图佐夫的英明沉着是和波拿巴特盲目的暴躁与神经质的疯狂相对比而存在的。

歌剧中这两条音乐线索——抒情的与历史-编年史的——分别发展，几乎互不接触。它们又在剧烈对比中相互补充着；战争的形象不仅杀害了安德列，而且也破坏了他和娜塔莎和解后可能获得的幸福，确实是一股残暴的恶势力。但是歌剧最后那个人民欢庆场面，又使我们想到俄罗斯的强大，胜利的欢快，这是全民斗争与严重牺牲的结果。

歌剧《战争与和平》是个复杂的作品，对它不是没有争议的，但它仍不愧是普罗科菲耶夫在歌剧探索中达到的高峰，作曲家在这部作品中取得的成就丰富了当代歌剧文化，推动创作思想前进了一大步。歌剧《战争与和平》中优秀的形象为俄罗斯歌剧古典形象的画廊增添了异彩。

译自《普罗科菲耶夫传》第467页

《罗密欧与朱丽叶》

四幕芭蕾舞剧，作品64第号

一 创作经过

舞剧《罗密欧与朱丽叶》（作品第64号）作于1935—1936年间，脚本作者是C.拉德洛夫、A.彼奥特罗夫斯基、Л.拉夫罗夫斯基与普罗科菲耶夫本人。

普罗科菲耶夫在《自传》中写道："1934年底，和列宁格勒基洛夫剧院谈起舞剧创作，我表示对抒情内容感兴趣，并议定了莎士比亚的《罗密欧与朱丽叶》。可是后来由于基洛夫剧院言而无信，便和莫斯科大剧院订了这项合同。1935年春，我和拉德洛夫一起改编脚本，并就所有技术问题向舞剧编导仔细地征求过意见。同年夏季写完音乐，大剧院却又借口不好跳撕毁了合同。其间多次谈到《罗密欧与朱丽叶》的结局问题：有人认为，最后一幕罗密欧可以早些上场，就在和生动活泼的朱丽叶相会中完满结束全剧。向我提出如此粗暴意见的理由，纯粹是从舞蹈出发的；因为只有活人才能跳舞，而死人躺着又怎么能跳舞呢？他们还找来根据，说什么莎士比亚本人对这出戏的结局曾有过踌躇，还写过和《罗密欧与朱丽叶》并列的另一出戏《两个信徒》，其中结束就比较完满。有趣的是，当时在伦敦居然也有人附合这种无稽之谈，但愿普罗科菲耶夫写出个用大团圆结尾的《罗密欧与朱丽叶》来，使我们这些莎士比亚的后代比父辈们更神圣，似乎这样才算捍卫莎士比亚。然而，我不理他们那一套。记得有人对我说过：'你的音乐如果最后出现真正的欢乐，那是绝对不会成功的。'——这

个意见是正确的。在和舞蹈家们反复座谈之后，终于认定，用死来结束在舞蹈上是可以处理的，于是就产生了目前这样的音乐。”

1935年夏，普罗科菲耶夫来到塔鲁萨附近的波列诺沃，开始紧张的舞剧音乐创作。6月22日写完第二幕，8月29日写完第三幕，全剧完成于1935年9月8日。

该剧最早上演是1938年在捷克斯洛伐克的布尔诺。

1939年准备在列宁格勒上演，普罗科菲耶夫又添写了几段音乐。

《罗密欧与朱丽叶》在苏联首次上演，是1940年1月11日，于列宁格勒基洛夫国家歌剧舞剧院。Г.乌兰诺娃演朱丽叶，К.谢尔盖耶夫演罗密欧，Л.拉夫罗夫斯基编导，П.维利亚姆斯负责舞台美术，И.舍尔曼指挥。

普罗科菲耶夫为这次演出在《自传》中写道：“1940年月，基洛夫剧院的舞蹈家们，为了演出这部舞剧全力以赴，尽管尚有某些不足之处。要是舞蹈能和音乐配合得紧些，可能获得更好的评价。基洛夫剧院这次演出的音乐效果，加上本来就该赋予舞蹈者尽可能明确的节奏，促使我在配器上作了多处修改。这就是后来几部组曲之所以比舞剧总谱透明的原因所在。”

…………

1936—1946年间，普罗科菲耶夫根据这部舞剧音乐为交响乐队编写了三部组曲。

第一组曲（作品第64加1号）分七个乐章：民间舞曲，场景，牧歌，小步舞曲，假面舞会，罗密欧与朱丽叶，提伯尔特之死。组曲于1938年由音乐出版社出版。

第二组曲（作品第64加2号)分七个乐章：蒙泰古与凯普莱特，少女朱丽叶，神父劳伦斯，舞曲，罗密欧与朱丽叶在离别前，少女与百合花舞曲，罗密欧在朱丽叶墓旁。组曲于1938年由音乐出版社出版。

第三组曲（作品第101号）分六个乐章：罗密欧在喷泉旁，清晨舞曲，朱丽叶，乳母，清晨小夜曲，朱丽叶之死。组曲于1949年由音乐出版社出版。

作者还从这部舞剧音乐中抽出若干段加工改编成同名钢琴曲——《罗密欧与朱丽叶》（十首钢琴小品，作品第75号，1937年作）：民间舞曲，场景，小步舞曲，少女朱丽叶，假面舞会，蒙泰古与凯普莱特，神父劳伦斯，茂库西奥，少女与百合花舞曲，罗密欧与朱丽叶在离别前。

…………

普罗科菲耶夫把舞剧音乐构成三部组曲之后，决定对舞剧总谱作一次修订。在这位作曲家的档案室里至今还保存着这样的记载，总谱中有三处被改成后来组曲中的样子，这些修改主要在于配器不同。作者想把舞剧音乐改得更透明些，采用组曲中的乐队编制，以两支小号、四支圆号代替原谱中的三支小号、六支圆号。可是由于作曲家晚年创作任务过于繁重，未能实现这个夙愿。

在作曲家的档案室里还保存着一份舞剧排演脚本，多数段子精确表明，音乐与舞台情势吻合很好。由于在总谱中几乎完全没有注解，编辑部认为发表这份脚本是恰当的。

…………

二　排演脚本

1. 引子

第　一　幕

第　一　场

街　　道

2. 清晨。沉默寡言的罗密欧过场，可能有些行人或者姑娘们想

拦住他，他并未留意。

3. 街上热闹起来。人们登场，交往。有些晚到的游人返家。没有伤人的情绪。

4. 舞蹈。

5. 发生争吵与格斗。最后的一对断断续续地慢了下来。公民们，仆人们。

6. 急速的战斗。手持兵器的骑士们。〔39〕警钟。亲王骑在马上。〔40〕战斗在亲王面前停止。

7. 亲王作询问的手势。回答是：大家放下武器。亲王再作手势。回答是：走出几位长者；可能有人下跪。幕落。

8. 描写亲王权势的幕间曲。交响乐队和军乐队。可以让军乐队穿上制服为亲王开道从幕前走过。

第二场

凯普莱特家

9. 准备舞会。仆人们。〔48〕乳母。

10. 朱丽叶跑来。她年方十四岁，还是个少女，爱开玩笑，还有点淘气。她不想为参加舞会穿戴。乳母还是帮她穿了礼服。〔55〕朱丽叶照镜子。在镜中看到一位年轻的少女，并沉思起来。〔58〕—〔59〕朱丽叶跑下。

11. 小步舞。宾客光临。客人们着肩巾与宽袖外衣。舞蹈由解开、脱下肩巾的动作组成。客人们一个个走进内室。

12. 罗密欧、茂库西奥与宾沃里奥戴着假面。茂库西奥和宾沃里奥开着玩笑。〔75〕罗密欧沉思。

13. 舞台深处的帷幕打开。骑士舞蹈。沉重，可以穿戴盔甲。〔81〕少女舞蹈。〔83〕男人舞蹈。〔84〕—〔88〕朱丽叶与帕里斯彬彬有礼、心平气和地跳着舞。罗密欧在观赏。

〔88〕逐渐再出现群舞。

14. 朱丽叶的独舞。朱丽叶起先惶惑不安，而后心情激动。〔96〕朱丽叶再次害羞并跑开。

15. 茂库西奥戴假面开玩笑，逗得大家活跃起来。

16. 牧歌。〔107〕罗密欧爱慕地。〔108〕朱丽叶淘气地。〔109〕罗密欧比以前更热情。〔110〕朱丽叶再闹小孩子脾气。〔111〕两人一起甜蜜地。〔113〕朱丽叶解脱出来淘气地跑开。

17. 提伯尔特认出罗密欧。〔115〕凯普莱特劝导提伯尔特。〔116〕提伯尔特狂怒。〔120〕凯普莱特再次劝导提伯尔特。朋友们把提伯尔特拉开。

18. 加沃特舞。客人们离去。舞台空空。灯火熄灭。

19. 半明半暗的舞厅空无一人。〔135〕朱丽叶走进。可能着夜装。寻找和罗密欧会面时丢掉的围巾或花。〔136〕圆柱旁出现罗密欧，朱丽叶感到不安。〔137〕开始爱情舞蹈。

20. 罗密欧的独舞。

21. 罗密欧与朱丽叶的爱情舞。

（以上19、20、21三段相当于莎士比亚原著中的阳台一场。如果剧场有条件换快景，也可把这三段安排成阳台的场面。）

第　二　幕

第　一　场

广　　场

全场描写人民群众的节日狂欢，在这背景上穿插个别情节。

22. 民间舞蹈。

23. 罗密欧想念着朱丽叶走过。〔171〕茂库西奥招呼他，嘲弄他。〔173〕罗密欧。

24. 节庆继续。五对双人舞温柔地转动，象串串珍珠。〔182〕街上走过一队欢乐的人群，用管乐队伴奏。〔188〕舞蹈重新开始。

25. 曼多林伴奏下的舞蹈。

26. 乳母受朱丽叶之托寻找罗密欧。

27. 乳母把朱丽叶的戒指交给罗密欧。罗密欧激动地离开。

第二场

在劳伦斯禅房里

28. 罗密欧在劳伦斯禅房里。

29. 劳伦斯放进纯洁的朱丽叶，她身穿白衣，打扮成童贞的化身。〔213〕罗密欧与朱丽叶。〔215〕劳伦斯同意为他们举行结婚仪式。

30. 狂欢的双人舞从落下幕布的台前走过。

第三场

舞台布景同本幕第一场

31. 再现开头的民间舞风格的舞蹈。茂库西奥与宾沃里奥和少女们参加跳舞。

32. 由于提伯尔特同茂库西奥相遇，舞蹈突然中断下来。仇人相见，分外眼红。〔250〕罗密欧前来劝解他们。〔251〕提伯尔特向罗密欧扔出一只手套。〔253〕罗密欧把手套还给他，没有接受挑战。〔254〕茂库西奥迎战提伯尔特。

33. 提伯尔特与茂库西奥双人舞。〔256〕之后3—5小节（和类似的小节）表现罗密欧的绝望。在本段最后一个和弦上提伯尔特刺伤茂库西奥。

34. 提伯尔特逃走。茂库西奥临终。他死到临头还在开玩笑。这段结束处他终于死亡。

35. 宾沃里奥哭着扑向罗密欧，罗密欧决心为茂库西奥报仇。〔271〕提伯尔特又出现。〔272〕罗密欧与提伯尔特决斗。这和提伯尔特与茂库西奥相斗不大一样，原先尚未发展到如此严重地步，不过出于年轻人的血气而已；而这时罗密欧与提伯尔特进行着激烈的殊死的搏斗。〔280〕罗密欧击毙提伯尔特。

36. 宾沃里奥给罗密欧披上斗篷推他：快跑！凯普莱特家族聚会，为提伯尔特之死哭号，立誓复仇。抬着提伯尔特的遗体行进的行列。

第 三 幕

第 一 场

朱丽叶的卧室

和前幕事件发生在广场不同，第三幕在室内进行。因而音乐配器也比较带室内性。

37. 引子。显示亲王决定罗密欧命运的权力。

38. 朱丽叶的卧室。罗密欧与朱丽叶。黎明前的黑暗。为了避免情势模糊不清，作者力求音乐做到纯洁明亮。

39. 罗密欧与朱丽叶在分手前惜别。这段最后罗密欧离去（也许乳母出场）。

40. 乳母预告朱丽叶，他的双亲马上带帕里斯前来。朱丽叶到幕后换衣服。〔297〕双亲与帕里斯走进。双亲告诉朱丽叶帕里斯是求婚者。帕里斯送上花束。

41. 朱丽叶不愿嫁给帕里斯。〔301〕朱丽叶哭泣。〔302〕朱丽叶生气。〔303〕朱丽叶年幼，无能为力，深感不幸。在这

种场合下双亲谨慎地把帕里斯支开。〔304〕父亲要朱丽叶出嫁，“否则就不是我的女儿”。双亲离去。

42. 朱丽叶孤独一人。决定去找劳伦斯。幕落。

43. 为换景用的间奏曲。

第二场

又是劳伦斯的禅房

44. 第3小节——劳伦斯。第7小节——朱丽叶。第12小节——劳伦斯。第16小节——朱丽叶。〔314〕之后5小节——劳伦斯给安眠药水。〔316〕朱丽叶下决心，镇静，甚至欣慰。〔319〕朱丽叶在悲剧性的音型不断高涨中离去。

45. 为换景用的间奏曲。

第三场

又是朱丽叶的房间

46. 朱丽叶回禀双亲同意嫁给帕里斯。她和帕里斯的双人舞。在〔326〕处爆发出朱丽叶的绝望心情。〔328〕朱丽叶支开众人。

47. 朱丽叶独自一人。拿着药水起舞。〔331〕“我为你而饮，罗密欧！”喝完。倒下。（可以这样安排：〔331〕之后8小节表现昏死前的恐惧心理；〔332〕之后3小节服药；〔332〕之后5小节再服药；〔333〕小节体弱不支；〔333〕之后4至6小节倒在床上，或者来不及走到床边就倒下。）

48. 后台传来安适欢欣的曼多林琴音乐声。帕里斯在结婚日带着使从与礼物前来迎亲。

49. 少女与百合花舞。

50．因朱丽叶毫无动静而使人感到不安。〔345〕母亲与乳母走来呼唤朱丽叶。〔346〕发现她已经死了。结束前3小节幕落。

第四幕

尾声

朱丽叶的坟墓

51．抬着朱丽叶遗体的葬礼行列。〔353〕罗密欧的出现和他的绝望。〔385〕罗密欧之死。

52．朱丽叶醒来，目睹已死的罗密欧。〔360〕对罗密欧的爱。〔362〕朱丽叶自刎。〔363〕朱丽叶搂着罗密欧慢慢死去。有几个人害怕地走近他们的遗体。

——剧终

译自《普罗科菲耶夫全集》第八卷，1958年莫斯科版

罗密欧与朱丽叶

И.涅斯齐耶夫

舞剧《罗密欧与朱丽叶》的诞生标志着普罗科菲耶夫的创作生涯中出现了惊人的转折。这是他在艺术发展上一次真正的革命性跃进：从巴黎时期冷漠的表现主义跃进到对现实主义的彻底肯定。作曲家从来没有象现在这样对丰富多采的生活体现得如此真实，对人道主义思想表达得如此深刻。他在《罗密欧》中不陶醉于外在的描写，不迷恋于怪诞的或者表现主义的夸张；没有留下"巴黎时期"灰白色情感委靡的思辨痕迹。音乐以人性的全部力量再现了莎士比亚的角色的生动形象，他们的热情与冲动，他们之间的戏剧性冲突。作品的形式对普罗科菲耶夫来说也是新颖独特的；戏剧方面与音乐风格方面的革新一概服从于有表现力地挖掘内容的需要。

要把莎士比亚的伟大的悲剧搬上芭蕾舞台！不少人认为这种想法是对圣物的渎亵。完全撇开原作诗一般的语言造成的强大感染力，究竟能不能表达这部悲剧极其细致的心理内容，能不能表达其中包含的各式各样的感情状态呢？

悠久的芭蕾舞经验表明，要在芭蕾舞台上把莎士比亚的剧情内容有充分价值地体现出来，迄今为止还没有实现过。十九世纪初叶米兰芭蕾舞大师萨尔瓦托列·维加诺曾经上演过《奥赛罗》是众所周知的。再早些在威尼斯也曾以《哈姆莱特》、《仲夏夜之梦》、《麦克白》为主题演过几部芭蕾舞剧。但是在这些演出中音乐都不过是一种陈规旧套的余兴，至于说它们和莎士比亚之

间的联系，只是局限于外表遵守剧中的一些情节而已。在哥本哈根用沙里的音乐上演的舞剧《罗密欧与朱丽叶》（1811年）中，作者们把莎士比亚的剧情内容“简化”得甚至连蒙太古与凯普莱特的敌对的主题都弃之不顾。当代英国作曲家拉姆别尔特创作舞剧《罗密欧与朱丽叶》(二十年代)的尝试也没有什么成效：舞剧里描写的无非是上演话剧《罗密欧与朱丽叶》时那些英国演员的幕后生活，而拉姆别尔特的音乐呢，按Б.阿萨菲耶夫的说法，“比较单薄，并且有模仿斯特拉文斯基的舞剧《普尔奇涅拉》的地方，但极不成功”。

历史没有给我们留下任何一部以莎士比亚的戏剧材料写成的古典舞剧。可是，众所周知，用莎士比亚的剧情内容，尤其是用《罗密欧与朱丽叶》的剧情内容写成宏伟的歌剧作品与交响乐体裁的作品倒是有的。全世界的听众至今仍然为柴科夫斯基的幻想序曲《罗密欧与朱丽叶》与柏辽兹以同一题材创作的戏剧性合唱交响曲而感到激动。音乐史上用《罗密欧与朱丽叶》的主题写成的歌剧已知有十四部之多，其中包括古诺那部激动人心的歌剧在内，苏联舞台上曾演出过这部歌剧。因此对普罗科菲耶夫转向《罗密欧》来说，他们实际上是他的重要的、也许是不可战胜的对手。尽管如此，他还是为解决这项艰巨的任务找到了自己该走的道路，表明了现代人对待莎士比亚的态度。

作曲家的反对者们，当时只看到他粗暴地打破学究习气的清规戒律，不相信他能够在音乐中体现如此高深的题材内容。“一切都是他自己的，”——批评家В.科洛米采夫早在1916年就断定说，——“一方面是歌颂罗密欧和朱丽叶的爱情，另一方面又是猿猴那样的狂呼乱叫与可笑的蹦跳。”（指《斯基夫组曲》中音响的尖锐性而言）事隔二十年之后却发生了意想不到的情况：“粗暴无礼的”普罗科菲耶夫却以真正的诗意歌颂了罗密欧与朱丽叶的爱情。不过这是在新的条件下发生的，这时天才的音乐家已经

把自己的命运和进步的苏维埃文化牢固地联系在一起了。

《罗密欧》与普罗科菲耶夫在巴黎写的几部舞剧之间的对比是非常明显的；为《浪子》，特别是为《鲍里斯芬》（《在德涅伯河上》）写的音乐缺乏建立在生活材料上的必须的支柱，而只有这些生活材料才能激发作曲家的想象力，并且也只有这些生活材料才能唤起画家、戏剧家、诗人的才能。象《浪子》中那个不仅缺乏戏剧性格，甚至连名字都没有的虚构的角色怎么能激起他的想象力呢？至于创作《鲍里斯芬》的工作方法就更束缚作曲家了，那种工作方法仅仅归结为只要用客套性的"伴奏"音乐作为舞剧的抽象填充，而这种音乐不需和人物性格与剧情特性有任何联系。

舞剧《罗密欧与朱丽叶》与普罗科菲耶夫"巴黎时期"的舞剧绝然不同，它那发展性的芭蕾舞戏剧以及复杂心理状态的刻画，还有许许多多鲜明的音乐肖像画与现实主义戏剧描写的场面等等是何等丰富啊！

《罗密欧》的脚本在再现莎士比亚悲剧的梗概方面做到既简练又令人信服；其中各个场面之间的连续性与许多主要角色都维持原状（某些穿插场面的人物例外）。当然，根据芭蕾舞戏剧的特殊要求，不少场面的插曲需要加以缩减；比如罗密欧与罗瑟琳的爱情主题、罗密欧与帕里斯在墓地上决斗的场面等等就被删去了。同时作者巧妙地扩充了脚本，从发挥舞蹈表演的可能性出发，增加了一些别的内容。象第二幕大部分是在连续不断地伴随着群众性舞蹈的民间节庆的背景上进行的，这个在莎士比亚的作品中本来没有的内容，却加强了欢乐的人群与后面流血事件之间的对比。朱丽叶服安眠药之后增加的那段插曲也是一个明智的抉择；舞剧作者在这里加进透明光亮的《清晨小夜曲》与优美雅致的《少女与百合花舞曲》，仿佛作为心理深刻的独舞场面之后的一种调剂似的。第二幕的高潮——茂库西奥之死与抬着被杀死的提伯尔特遗体的葬礼行列——是以真正的戏剧性情感展开的（这一场

在莎士比亚的原著里也没有)。

这些例子再一次说明音乐戏剧的特殊性，它不容许仅仅把要改编的原著作机械地再现；正是在有些段落里，作者们独立自主地阅读并补充了莎士比亚的原著，它们之所以富有舞台效果，给人留下鲜明的印象并非偶然(特别是第二幕的终场)。

普罗科菲耶夫还以真正现实主义戏剧家的敏锐感使剧中主要人物的音乐刻画，首先是朱丽叶的音乐刻画获得了充分展开。作曲家在为莎士比亚创造的这位女主角作肖像画时，一方面特别强调朱丽叶的少女形象，一个家里人都叫她"小山羊"的调皮女孩子；另一方面比较细腻地反映了这个意大利少女心灵里产生初恋时的种种预感；所有这一切都为后面几场的戏剧性增添了更加丰富的色彩。

作曲家对神父劳伦斯这个最重要的形象的理解和揭示也是忠实的。他不仅是一个学者与人道主义者，还是罗密欧与朱丽叶这对恋人的庇护者。对劳伦斯的音乐刻画，既没有教会圣咏那种神圣的气氛，也没有神秘解脱的色彩；音乐突出的恰恰是他的明智，善良，宽阔的胸襟，以及他对人们的爱护。

舞剧音乐中罗密欧的形象和莎士比亚的构思完全一致，一开始是受到浪漫主义的折磨，然后表现出一个情人如火如荼的热情与一个斗士的无畏精神。

普罗科菲耶夫觉得《罗密欧与朱丽叶》比其他任何一部莎士比亚悲剧都更接近于喜剧体裁也是对的。这部作品在表现悲剧性爱情的悲惨事件的同时，也表现了茂库西奥乐天的古怪性格，乳母有点粗鲁的丑角模样，带咸味的、平民的莎士比亚的幽默。这一切和这位从少年时代就倾向于幽默风格的作曲家的趣味是完全吻合的。也许，在以往采用过《罗密欧》剧本的音乐家中，没有谁能抓得住这部悲剧中这种"诙谐的"线索，并且能够反映到如此程度，而这条线索则是赋予这部悲剧以有力对比与明暗鲜明所

必须具备的。

这条线索在舞剧的头两幕——包括快乐的维洛纳街道几个场景，丑角的假面舞，笑声朗朗的朱丽叶做出滑稽风趣的姿态，乳母可笑的、仿佛摇摇摆摆的老太婆主题——显得特别有声有色，特别生动活泼。当然，普罗科菲耶夫幽默最典型的体现还是乐天派茂库西奥；他那由二、三个展开了的主题-插曲构成的音乐形象以其有表现力的旋律，诙谐强烈的节奏，从淘气的取笑到战斗的血气这样宽广的情绪起伏委实使人着迷。茂库西奥那个基本的降A大调主题自始至终贯穿着乐曲，重音与跳进快乐交替地进行：在听这段音乐时，你一定会清楚地看到一个闹事鬼与嘲弄者的外貌，听到他响亮的哈哈大笑声。

茂库西奥的音乐形象足以唤起我们对《三个橙子》中特鲁法利季诺以及普罗科菲耶夫的器乐诙谐曲中许多无名角色的回忆。但是在这部舞剧中，这个令人发笑的形象确实是相当突出、生动与多侧面的；值得一提的是最能抓人的戏剧场面之一——茂库西奥与提伯尔特决斗与悲剧性的茂库西奥之死那个场面：在这里他的几个快乐主题之一（来自假面舞）带有悲哀、沮丧的色调，仿佛是从这位临死的青年嘴里流露出最后几句可悲的俏皮话似的。普罗科菲耶夫通过这个场面表明自己不愧为一个真正的交响乐作家，他善于大胆地展示主题以适应剧情的发展。

和诸如此类青年人调皮淘气的快乐世界形成鲜明对比的是：这部芭蕾舞剧中第二个最重要的线索——维洛纳两个封建家族之间血恨深仇的线索，盲目的仇恨与中世纪的因循守旧，导致罗密欧与朱丽叶双双死亡的习惯势力。象这种生动活泼的诙谐形象与富于表现力的悲剧性形象之间的对比，我们在普罗科菲耶夫的器乐作品中不止一次地遇到过；在这里把这种对比用来表现戏剧矛盾力量的现实冲突就更显得合情合理了。蒙太古与凯普莱特两家纷争的主题时而表现为由森严的低音部同度奏出的非常刚毅的“敌

视动机”;时而表现为强调碑刻式笨重的“骑士之舞”；时而表现为提伯尔特的舞台音乐形象——仇恨、傲慢与骄横跋扈的化身;时而表现为急速的、充满紧张的戏剧性的搏战与决斗的插曲（第一幕与第三幕）；时而表现为建立在生硬的毫无生气的铜管和弦上的亲王主题那种严厉得有如盲目的宿命之声的音响。

敌视罗密欧与朱丽叶爱情的形象最多种多样：既有再现贵族习俗彬彬有礼的舞蹈体裁的插曲（“骑士之舞”），也有用音响来描绘格斗与血战的时刻，还有那些体现残酷命运形象的比较抽象的象征性主题。

舞剧第一幕与第三幕的戏剧性高潮部分，音乐主题精巧的发展与实际的事件结合得天衣无缝，实在令人信服。在观（听）众面前发生的简直就是情感与动作极其丰富多样的生活本身。作曲家很少有人能够在无词的音乐中把人类生活与斗争的场景体现得这么具体、这么真实。

但是这部惊人的舞蹈颂诗的“主部”，既不在于茂库西奥的诙谐,假面娱乐和滑稽可笑的气氛,也不在于封建世仇的势力。普罗科菲耶夫的大型舞台作品头一次由抒情主题——高尚得足以战胜死亡的爱情主题——占据中心地位。作曲家发展抒情主题从来没有象现在这样深刻、认真，不露一点怪诞或者颓废派复杂化的破绽。这也就确定了《罗密欧与朱丽叶》在普罗科菲耶夫的创作发展中具有的特殊意义。

正是在这部作品里，那些激动人心的人性与浪漫主义热情的形象通过异常丰富的感情色调变得更加引人注目，青年时代的普罗科菲耶夫往往对它们采取避讳的态度，竭力用开玩笑或者神经质的表现把它们掩盖起来。

作曲家以非凡的才华描绘了罗密欧与朱丽叶这对青年的内心状态：十来个音乐主题——大都是发展性的、旋律上有血有肉的主题——表达了他们亲身体验的各种不同的感情色度——起初的模

模糊糊的爱情预感与火般的热情，第一次见面时羞怯而明朗的微笑与分别时痛苦的悲伤。

朱丽叶的性格刻画特别多样，观(听)众可以看到她从一个无忧无虑的天真活泼的女孩变成一个有力的、奋不顾身去热恋的女性的发展过程。在"少女朱丽叶"这一段相继出现她的三个主导动机：头两个是突出舞蹈性的、充满调皮动作的主导动机，第三个是富于幻想的、羞羞答答的、歌唱性的，描写初次产生感情的主导动机。有意思的是，上述第三个主题用了普罗科菲耶夫所喜爱的"白键上的"自然调式；长笛独奏的柔和音色，处于"天上的"高音区，很少一点衬腔旋律，这些对这位作曲家的许多抒情主题也是典型的；这里的音色、音区、织体，加上自由"沉思的"节奏——全部服从于一个戏剧目的，就是画好这位少女温柔、真挚的肖像。

体现这对恋人成熟的、强烈爆发的感情的主题带有另外一种性质：单纯的自然音体系之后是变音体系的精致进行与宽广的歌唱性乐汇之间的复杂交替：这些主题总是用丰富的和声效果——个别结构中的美妙变化，敏锐非凡地运用持续音与经过音——加以装饰的。在这方面我们只要提到罗密欧色彩复杂化的热情主题或者那个运用特性降六级的基本的"爱情主题"就够了（参阅谱例）。

这类主题中的节奏往往处于兴奋状态，有点带痉挛性（例如可以参看罗密欧的爱情主题中那个建立在独特的神经质节奏脉动上的主题），音色往往比较浓、比较暗。

这部芭蕾舞剧与其中运用交响性发展方法的特殊性具有重要的意义。舞剧中几乎没有什么镶嵌进去的插图式的舞蹈插曲。至于描写维洛纳街上民众欢乐场面的两、三个群舞（第一幕与第二幕），在凯普莱特家庭舞会上出现的两、三个古老风格的贵族精美舞蹈（第一幕），最后一幕中优雅而哀痛的《少女与百合花



的舞蹈》，其实，这些都是舞剧中完整的专业性舞蹈“段落”。

可是作曲家在原则上拒绝采用体裁因素许多年之后，这些插曲又宣告普罗科菲耶夫有意识地回到丰富的体裁性舞蹈音乐上来了。《罗密欧与朱丽叶》中每首舞曲由于各自鲜明的个性都很好记忆，诸如：塔兰台拉性质的快速民间舞曲，街头充满热情的“曼多林舞曲”，缓慢纤细的《少女与百合花舞曲》，沉重的、突

出古风的小步舞曲。作曲家在第二幕最后引用了第一交响曲中的D大调加沃特舞曲，发展并修饰了一些新的细节，仿佛以此表示他回到很久以前的“古典”倾向似的。上述这些舞曲绝非传统的音乐会式的供人消遣的嵌入物，这是戏剧表现生活有效的组成部分——舞台表演的现实生活背景。

舞剧中所有其余的音乐，通过一系列造型性质的或者深刻心理性质的自由结构的插曲，用来描写出场人物的肖像，或者用来体现舞台动作的具体内容。按照交响乐思维的规律发展起来的音乐，用于表情动作与富有戏剧性表现力的舞蹈因素，二者形成复杂交替。这种哑剧与舞蹈相互变更的情况与普罗科菲耶夫歌剧中的音乐织体有相似之处，在歌剧中朗诵调的自由发展是与旋律完整的咏叹调交替出现的。不过，如果说普罗科菲耶夫早期歌剧中的宣叙调往往故意弄成散文模样，旋律性比较差的话，那么，《罗密欧》中伴奏表情场面的全部音乐，到处都是富有表现力的旋律。我们只要举出这对情人在劳伦斯的禅房里订婚的场面，或者已经提到过的茂库西奥之死的场面这种如实描绘的插曲，就足以说明问题了。

普罗科菲耶夫在这部舞剧中广泛采用主导动机的手法来描绘具体角色的形象或者一定的感情状态。这倒不是短小的抽象-象征性的动机-核心，而往往是发展性的插曲，有时还是构成完整音乐曲式的独立部分。罗密欧与朱丽叶那个宽广如歌的、充满光明与毅力的“爱情主题”就是如此，舞剧这个主导的音乐主题在漫长的戏里完全地、或者片段地出现过许多次。由大号与低音提琴暗淡地奏出的沉重与不祥的“死亡主题”是如此；悲哀沮丧的“劫数主题”也是如此。

普罗科菲耶夫运用的主导动机并没有形而上学的局限性，在那种情况下，主题犹如标签一样，只能“贴在”这一或那一场面某个角色的身上。与此相反，这部舞剧中几个主要音乐形象是由

交响乐思维所特有的概括程度发展的；这些主导主题自由地有时解释为某个角色的形象，有时则解释为某种情绪或者戏剧思想的表现。比如，奏出朱丽叶的几个主题之一，可以作为爱情痛苦的主题，也可以作为悲哀劫数的主题；茂库西奥的主导动机是快乐的、青年人血气方刚的主题，而凯普莱特愚钝而傲慢的形象则象征着敌视与仇恨的暴力，这种暴力阻挠着这对情人的幸福。第一幕中描写蒙太古与凯普莱特两家械斗的尖锐动力性的音乐，在罗密欧与提伯尔特双人舞场面几乎完全重复再现；这种主题方面的相互联系与一致，对于去感觉现象之间的联系与音乐整体的统一性很有帮助。少女朱丽叶的主题、骑士的主题、茂库西奥的主题等，都是这样广为展开、使之戏剧化与尖锐化的。作者在这里别出心裁地运用着交响性发展主题的种种有效手法。

成熟时期普罗科菲耶夫最典型的与炉火纯青的手法，在《罗密欧与朱丽叶》的总谱中是与古典的完备性合成一体的。他那调式和声的语言在抒情性质的场面里有如古典作品那样简单明了，可是在描写血战与人群惊慌的场面里却又出现了多调性的刺激性效果。配器色彩上的手法同样是对比的：它时而织体透明，或者归结为悠长独白那种简洁的黑白线条画，或者归结为最精彩的银白色（长笛独奏，有如音乐会上的小提琴独奏）；时而表现强烈，或者建立在强有力的宣传画一般的轻描淡写上，或者建立在乐队浓重与大声的音响大胆的交织上。音乐中占优势的是清晰的织体，明显突出的旋律，加上简洁的伴奏。

当人们重新聆听这部舞剧音乐时，对普罗科菲耶夫在旋律方面的创造，一定会越来越感到高兴：倾向古典的严格的线条在这里是和可以轻易发现普罗科菲耶夫笔迹的那种特殊的乐汇与强烈的运转结合在一起的。在普罗科菲耶夫的抒情曲音乐中，加强旋律因素首先是一种不平常的现象。在李斯特或者瓦格纳的爱情主题中感情细腻的变音体系之后，这种抒情音乐，以其极端简练

的手段（最简单的二声部或三声部，悭吝的与柔弱音响的和声背景），起初令人感到冷漠、缺乏热情。可是当你深入到音乐里面去，对它产生一种习惯时，那么你一定会意识到它那感情的全部深度与诗意。

在舞剧音乐结构方面也还存在一些弊病，这在当时就有批评家指出过。比如，“安装”主导主题与插曲的手法有时导致将同一个主题形象从这一场调到另一场这样一类机械的挪动。因而最后四场几乎完全没有出现新的音乐。这就使得最后几场戏剧趋势的紧张度有明显降低，其中大部分音乐听起来不过是一些反响，有时甚至是前面音乐弱化了的重复而已。

普罗科菲耶夫的方法在描写十六世纪意大利的生活习俗时，几乎全然摒弃历史风格与地方色彩的因素。艺术家在这种自我克制中显得很明智，对他来说重要的目的在于表现这部悲剧的基本思想与形象，并不在于留恋古老的或者异国情调的生活习俗的色彩性。

作曲家似乎也可以选择另一条比较诱惑人的路子：把塔兰台拉、萨尔塔列拉以及其他意大利民间舞曲作为幕间余兴串连起来的路子，或者把萨拉班德、帕凡以及另外一些古老的贵族舞曲作为文献复兴起来的路子。可是这种广泛流行于芭蕾戏剧中的方法，却可能使这一高度诗意的音乐构思退到外在描写的境地。因此只有揭开第二幕的“民间舞”采用塔兰台拉的节奏，还是真正意大利舞曲的反响，其他部分都是普罗科菲耶夫从自己固有的概括地感受莎士比亚的原著后照常写出来的具有鲜明个性的音乐。至于说到反映古老维洛纳生活习俗的场景，他是把这项任务交给导演与美工设计师去完成的。还有一点也很有意思：个别音乐插曲听起来简直就是俄罗斯的旋律音调（柴科夫斯基受到世界古典大师们启发写成的那些标题作品也有同样的情况——我们可以举他的《里米尼地方的弗朗切斯卡》的抒情主题为例）。伟大的俄罗

斯艺术家总是按照自己的思维方法来阅读和感受世界戏剧的形象这一点也是很自然的。

译自《普罗科菲耶夫传》第283页

《灰 姑 娘》

三幕芭蕾舞剧，作品第87号

H.沃尔科夫编剧

谢尔盖·普罗科菲耶夫的芭蕾舞剧构成了作曲家创作遗产的极重要的部分。《罗米欧与朱丽叶》、《灰姑娘》、《宝石花的故事》给俄罗斯与世界音乐艺术宝库作出了重大贡献并在世界许多剧院的舞台上演出过。

1940年普罗科菲耶夫开始写作舞剧《灰姑娘》。但是整整一连串的其他构思——歌剧《伴娘》，《战争与和平》，第六、第七和第八钢琴奏鸣曲——在时间上拖延了《灰姑娘》总谱的完成。

舞剧的舞台首演于1945年11月21日和24日在苏联大剧院举行，并且碰到了少有的意见一致：普罗科菲耶夫的诗意的童话作为人类真理和美好的艺术象征一下就进入了听众的意识。

《灰姑娘》的音乐是明朗的，在心理描写上是充实的，全部音乐被作曲家亲自确定下来的抒情——作为"迎接幸福的抒情"——贯穿着。

C.普罗科菲耶夫在说明自己的舞剧的意图时写道："基本的一点是，我想在音乐中表现'灰姑娘'，——灰姑娘和王子的诗意的爱情：感情的产生和开花，在感情的道路上的障碍，幻想的实现。

"情节的童话性在我写作'灰姑娘'中起了重大的作用，它在我这个作曲家的面前提出了一系列有趣的任务——善良的仙女婆婆的神秘性；在半夜从钟表里跳出来的、敲打着朱顶雀、提醒灰姑娘回家的十二个矮人的幻想性；王子去寻找灰姑娘时世间各国的迅

速的变换；在几位仙女——一年四季：春，夏，秋，冬和她们的伴侣的形象中大自然的生意盎然的、诗意的气息。但是舞剧的作者们希望，观众在这部童话歌剧中能够看到生动活泼的、可以感觉到的生存着的人们。Н.Д.沃尔科夫和我对舞剧的戏剧方面给予了很大的注意。在音乐中灰姑娘的特征由三个主题来表明。第一主题是受欺凌的灰姑娘，第二主题是纯洁的和幻想的灰姑娘，第三主题，宽广的主题是恋爱的、幸福的灰姑娘。我力求在音乐中真实地描绘出可爱的幻想的灰姑娘的性格，她的胆怯的父亲的性格，好找茬儿的后娘的性格，任性的挑衅的姐姐们的性格，热情的年轻的王子的性格，以便使观众不至于对他们的苦难和欢乐漠不关心。

"除戏剧结构外，对我来说非常重要的是，舞剧'灰姑娘'将得到最大的舞蹈性，以便于各式各样的舞曲从情节梗概中流出，并且使舞剧演员获得舞蹈和表现自己艺术的最大限度的可能性。我遵循老的古典舞剧的传统写作了'灰姑娘'，其中有pas de deux，柔板，加沃特舞曲，一些圆舞曲，帕凡舞曲，帕斯皮耶舞曲，布列舞曲，玛祖卡舞曲，加洛普舞曲。每一个登场人物都有自己的变奏曲……虽然关于灰姑娘的故事存在于所有的民族中，我却希望把它当作真正的俄罗斯童话加以采用。"

一

在某个统治时代，在某个国度里，有一个不同于一般王子的王子生活着。他讨厌纯粹出于礼仪的金绣虚饰，妄自尊大的礼节和仪式，而王子们一般都极为爱好这些东西。他爱体操，爱建造大厦和大船，勤勉的生活吸引着他。王子的步调是洒脱的，有力而从容不迫的，动作急促而明确，人们还说过，他坐上宝座时，就象跨上马鞍一样。

当宫廷里举行舞会时，王子在舞会上格外地感到寂寞。显贵

的美女们白白地试图征服他的心：王子以冷冰冰的淡漠态度回答了她们。

但是有一次在一个舞会上，在王子身上发生了一个不寻常的故事，它不仅破坏了他的内心的平稳，而且突然改变了他后来的全部命运。

事情发生在春天，当时出于一个什么理由——而那种理由曾经是很多的——必须举办例行的娱乐活动。和往常一样，向按规定应该约请的所有的人——贵族们和他们的家属发出了请柬。事前就众所周知，一切将如何进行，什么样的舞蹈和按什么顺序表演，会有什么样的款待，焰火及其他。

只有王子本人引起了司礼官们的不安，因为无法预料，他什么时候会同意关照自己的朋友们和他会有什么样的情绪。

这样，指定的时刻来到了。服装华丽的客人们挤满了宫廷的宽敞的、灯火辉煌的大厅。

这里有多少被约请的人们啊！有重要的显贵们，他们的服装看起来由于金绣和宝石而闪闪发光；有美丽的、盛装的妇女；有出色的宫廷骑士；人们准备着不倦地跳舞。这里还有多少年轻的姑娘们，在自己的一生中第一次前来参加真正的宫廷舞会！她们的头由于这一切豪华而晕眩，心也由于想尽快看到王子而急不可耐地几乎要跳出来了。

司礼官们的不安随着每一分钟在增长。所有的人们都在等待王子，但他没有出现。

客人们已经跳了一些庄重的、缓慢的、古老的舞蹈，而王子还是没有来！突然雄壮的号声打断了玛祖卡舞曲的声音，王子飞快地跑进了大厅，如同他所习惯的那样，又“象跨上马鞍一样，坐上宝座”。

在王子到来以后，宫廷的编年史作者们开始按照预先准备好的模式为未来的历史家们起草对舞会的描述，忽然从远处的什么

地方传来了美妙的乐声。所有的人们都由于惊讶而发呆了：是谁胆敢演奏这个乐曲，干扰了世界上最优秀的宫廷乐队？

不熟悉的音乐的浪潮越来越近，越来越近，最后，达到了这样的力量，以致门窗都自行敞开了。就在这时在大厅里出现了一位少女。她纤细而匀称，她的两眼发出光彩，有如星辰。她的衣裳好似用玫瑰织成，斗篷有如金色的小溪在闪烁。芳香的花朵在奇异的花园里生长出来，首饰匠创造了如此精巧的头饰，以致他的装饰品应该立即放到博物馆的橱窗里去。但是小巧的便鞋特别好，它们好象钻石玫瑰在公主的脚上闪闪发光。而这就是公主，并且是最显贵的公主，这一点没有引起任何人的怀疑。

可是王子极少注意公主的装束。他天真地大声叫道："这就是春神！"他不能不受到那种温柔和善良的迷惑，这种温柔和善良焕发着这位年轻姑娘的容貌。总之，至此还不知任何心灵激动的王子，从第一眼起就爱上了公主，同样的情况似乎也发生在她身上了。虽然在舞会上一切按照严格地计划好和规定好的程序进行，然而在所有的地方和角落里都在谈论着王子和公主，尽管是悄悄的耳语。已经有一些特别敏锐和有远见的妇女们互相秘密地交谈着，应该为即将来临的婚礼订制新装了。

王子和公主的爱情简直甚至不是按分钟、而是按秒钟在增长。大概，如果不是对人们的感情没有表现出任何兴趣的老塔钟的话，那么，一切就会立即以婚礼来结束。这样，这座钟就开始在规定时间内、在自己的字盘上显示午夜的临近。由于午夜——这不单纯是十二点，而是一个期限，这是决定性的事件在所有优秀的童话中结束的期限，因而所有的螺旋和相当大的机械的主发条特别重要，钟摆由于意识到它的重要任务而准备断掉。

恰好在午夜从塔上飞下了低沉而嘶哑的敲击声。就在那一瞬间，公主那么难以捉摸地立即消失了，以致谁也不能回忆起，这一切是怎么发生的。只是到后来有个什么人断言，他当时看见了一

些矮人。

公主呢，和钟点竞赛般地动身了。时间逝去又逝去，而公主沿着宫廷的台阶跑了又跑，但是当最后的、十二点特别刻不容缓地敲响时，在台阶上就看不见任何公主了。一个衣着贫穷的姑娘在往下跑，也只有根据小钻石鞋可以猜到这是谁。在公主穿着她的鞋奔跑的时候发生了一件倒霉事：其中的一只刚穿上又从脚上掉下来了。而姑娘不仅没有时间穿鞋，甚至连捡起来的时间也没有。在公主后面追赶的王子捡起了这只鞋。他没有赶上公主（而对那个从身旁跑过的穷女孩，他，当然，甚至连一眼也没看）。把鞋紧贴在胸前，王子随即发誓无论如何要找到小鞋的所有者。

趁王子将决定他怎么实现这个愿望的时机，我们试着讲一讲，神秘公主事实上是谁，为什么她那么快地离开舞会，以及由于什么原因她的全部豪华的装束——除鞋以外——变成了旧的、极旧的衣裳。

二

为了解开这些谜，我们必须到一条静静的街道上去，在那儿，在一个富丽的花园的绿荫中，一座座用狮子和老鹰纹章装饰着的宅邸悄然不动。

这些宅邸中的一幢属于一位老贵族，他的名字，可惜，没有传给我们。当这位贵族出来散心的时候，邻居们都会笑起来。“马上要下雨。”——他们说道，布满皱纹的脸是那样地阴沉，那些悲哀的皱纹留在他的嘴角上。老实说，我们的贵族没有什么可高兴的，虽然他也住在带狮子的奢华的房子里，但是不论是房子、不论是狮子都不属于他，就好象在豪华的大住宅里立着的、放着的和挂着的一切都不属于他一样。他的妻子，过去发了财的包税人

的遗孀拥有这一切。他怎么和为什么和这么一个泼妇结婚，连他自己也不能好好地弄明白。更确切地说，他是有感于金钱，因为在贵族那里只有穿旧的背心和变暗的纹章，老太婆呢，求之不得的正是这个纹章。

应该说，贵族曾经是一个鳏夫，许多年以前他失掉了贤慧的妻子——善良的化身。她把这种贤慧和善良当作遗产留给了自己的女儿。小姑娘象田野里的大草茎一样地长大了，当父亲考虑和女包税人结婚的时候，他确信，女儿将生活在照料和满足之中。唉，母亲——是回事，后娘——是另一回事。他一点也没有想到，老太婆那里竟有两个亲生的女儿，极恶毒的、极凶狠的女儿——和妈妈一模一样。

结婚以后，父亲一下子并且永远地落到了夫人的沉重的鞋底下了，而小姑娘被赶进厨房干粗活，让她吃残羹剩饭，穿破衣烂衫。她们还经常喊叫："喂，你，脏丫头。"以致姑娘甚至忘记了她叫什么名字。她独身自处，含着眼泪自言自语地说："可怜的，可怜的灰姑娘。"这个名字由她亲自给自己想出来，因为由于烤灶和暖炉使她永远披一身灰烬。

就在宫廷里应该举行舞会的那天，在女包税人家里从清早起就一片嘈杂，可怜的灰姑娘也疲劳不堪，完成着一切可能完成的差使。骚扰的原因在于头一天晚上宫廷的飞毛腿给老爷送来了重要的信封，里面放着厚厚的有光泽的厚纸片，上面的金字以最客气的字句说明：王子将有幸在舞会上看见可尊敬的贵族及其家属。

这一天在后娘那里什么人没有来过！缝衣匠们和女裁缝们，女衣帽商们和理发师们，首饰商们和鞋匠们，卖花女们和织手套的女工们——所有这些人都大发其财。甚至连宫廷的舞蹈教师，也不惜放下自己的架子，乐于前来，为了教两个笨拙的女儿和凶恶的妈妈学会上流社会的风度和跳舞。

眼看着参加舞会的准备，灰姑娘不免伤心起来：她也想到舞会上去跳舞。人世间并非没有善良的人们，而童话里——我们自己补充一句——并非没有善良的仙女。恰好一个这样的仙女就在近处。这位仙女已经非常、非常年老了：她度过了不止一个百年，在仙女们的王国里大家也恭敬地叫她："仙女婆婆"。仙女婆婆喜欢降临到大地上，以叫化婆的面貌在人们中间徘徊。她在乞求施舍的时候，寻找着那些胸中跳动着一颗金子般的心的人们；婆婆就成为他们的好朋友。

进入什么人的家里对婆婆来说毫不费力。她举起魔杖，象每个仙女都有的魔杖一样，只要用它碰到随便哪扇墙，墙就立即分开放她过去，好象最常见的大门一样。而当仙女叫化婆出现在房间里时，谁也不能准确地说出，这是怎么发生的。

这样，在经过女包税人的家门时，仙女想到："喝一口凉水该多好啊。"她立即在拐杖的帮助下进入客厅，当时全家都在那儿，灰姑娘也在那里。仙女伸出手来向房间里所有的人乞求不休。但是老太太和她的继承者们开始赶老太婆滚开。老父亲垂下两眼，害臊地转过身去。只有灰姑娘，在她的胸中有一颗金子般的心在跳动，她朝自己宝贵的小盒子跑去，拿出了存在那里的母亲的便鞋，把鞋放到叫化婆的袋子里去。灰姑娘是什么也没有了，而老太婆微笑着向小姑娘致谢，并且和出现时一样，又奇妙地消失了。

后娘准备去折磨行善的灰姑娘，但是现在她连一分钟的空闲也没有。早该梳妆打扮、涂脂抹粉了——天快晚了，是该乘车参加舞会的时候了。

终于，老太太骂骂咧咧地把一些旅行袋和斗篷都撂给了丈夫，就带着女儿们舒舒服服地坐上了四轮马车，而胆怯的丈夫在座位的小角落里好歹找了个地方。马车夫扬鞭抽打站了很久的马匹，一伙人匆匆忙忙地乘车进了皇宫。

三

当灰姑娘独自留下时，她坐到安乐椅中沉思起来。姑娘活灵活现地想象着，她怎样走进灯火辉煌的大厅，那里有许多盛装而漂亮的骑士和妇女，王子怎样走到她身旁邀请她跳舞。由于她只是从别人的谈话里得知舞会的情况，所以她幻想的舞会比真正的舞会还要好。灰姑娘如此深深地陷入了幻想的世界，以致没有注意到，她施给过便鞋的那个叫化婆，怎么又在房间里出现了。

关于叫化婆是仙女，而且是强有力的仙女这一点，姑娘当然是一无所知。因此，当仙女婆婆问道："你想参加舞会吗，小姑娘？"时，灰姑娘不知道该怎么回答她。这时仙女从袋子里拿出了灰姑娘的便鞋，这双鞋不知怎么饰满了钻石。仙女递给她说："拿去吧，小乖乖，穿上吧。"

灰姑娘马上穿好鞋，她欣赏了自己的脚以后，胆怯地嘟囔道："难道我能穿着我的衣裳——全是补丁的衣裳去参加舞会吗？"

听到这些话以后，老太婆微笑着想到："妇女终归是妇女，就连灰姑娘也是这样。这也很好。"于是她大声地说道："当然，你的衣裳不适合参加舞会。现在我帮你排忧解愁。"

她说着这些话，挥舞起那根魔杖，还念出一些最有魔力的咒语。于是乎，确实，一个最真实的童话开始了。随着老太婆的呼唤，一年四季的仙女们一个接一个地飞来了。这些仙女全是年轻的，她们每一位都随身给灰姑娘带来了礼物：用开放的扁桃花瓣制成的衣裳，富丽的玫瑰花束，用落叶编织的斗篷，按照严寒老人在快活的主显节晚上在窗玻璃上画出的花纹制作的首饰。所有这些打扮对灰姑娘都那么合适，以致老太婆说："完全是一位高贵的公主了。只是我不知道，来自何等国家。依我看，来自童话的国度。看吧，这会是最确切的。"

首先是送灰姑娘去参加舞会。仙女指着石钟说：“你看好。”从钟里不知怎么跳出了十二个戴无檐帽、长胡子的小矮人。仙女点了矮人的人数——一共来了十二个——并且说道：“你记住，灰姑娘：不论你在舞会上怎样快活，你要想到老塔钟。其中住着一个容易发怒的人，名字叫‘午夜’。每当整十二点时午夜会出来散步，一种回忆会从你的装束上显现，你就会重新穿着自己的破旧衣裳。一年四季的仙女们都是能工巧匠，但是由她们制作的服装绝对不能持久，就象由幻想创造出来的一切不能持久一样。你的这双鞋将会留给你，因为它们是你好心的母亲留给你的，而以善良为基础的一切，会比永恒的东西更为永恒。”仙女严格而又严格地嘱咐矮人注意，以便灰姑娘不至于忘掉午夜。关于这件事仙女使了个眼色，抓住第十二个矮人的衣领说：“要记住，你答应了什么，你是最大的一个，不光是为自己记住，还要为所有的弟兄记住！”

随后一辆奇妙的轿形金马车直接开进房间里来了，由一对金马拉着。站在仆从座上的黑孩子们，灵活地跳下来搀扶灰姑娘更好地安坐在丝绸垫子上。轿形马车就好象在空中飘走了。因此星星们想到，一颗新星出现了，还客气地向灰姑娘挥动发光的头巾。

而在舞会上发生的事，你们已经知道了，剩下的就是说完这整个故事如何收场了……

四

当塔钟刚刚敲响倒霉的午夜时，我们就和灰姑娘及王子分手了。随后，如你们所记得的，在灰姑娘和王子那里各有一只钻石鞋。而鞋自古以来只有当它们成双成对时才有用处。因此早晚都得把这双鞋互相找到。如果便鞋能合上，那么恋人也就能合上，否

则失掉了一只鞋就没有用处了。

当灰姑娘在宫廷的台阶上落掉了鞋的时候，她起初试着边跳边跑。穿着一只鞋跑，还是只高跟鞋，太不舒服了。灰姑娘赶快脱掉脚上的那只鞋，藏在胸前，一口气地飞跑，以便赶在后娘和姐姐们之前回到家里。

坐在镀金的轿形马车里总会比光脚跑路舒服一些。但是到了没车的时候也得能伸能屈，而灰姑娘一跑两跑的，也就会跑了。当她跑到家里的时候，家里一个人也没有。

灰姑娘在暖炉旁的箱子上蜷缩而睡，沉入了梦乡，一直睡到天亮之前，微弱的亮光触到她的睫毛，并且轻声说道："该起来了。"

五

当灰姑娘睡觉时，王子并没有合眼。现在在他的生活里有一个目标——无论如何也要找到丢失了一只鞋的姑娘。王子善于逻辑判断。他首先想到，鞋是某位鞋匠制做的。于是乎，应该立即派兵到全城，让他们把用锥子和蜡线的所有工匠叫到宫廷里来。

恰好过了半小时左右，王国所有的鞋匠都聚集到宫廷里来了……但是，唉！谁也不知道，这只奇妙的鞋属于何人。

王子善于逻辑判断。根据一切迹象，公主是海外的姑娘，于是，还必须在海外的国度里寻找她。他立即跳出关卡，以便拜访一些海外国家。从一切可能的运行工具中王子挑选了爱之翼。它们带着他周游了整个地球。不论王子到了哪里，他都尽量让碰到的人来试鞋，——关于这种事简直可以写一整卷了。他没有随身用的罗盘，只能用奇迹来解释，末了在拂晓时分，王子终于出现在自己首府的关卡旁边。

逻辑在这一次也没有背叛王子。他现在想到，就算公主是海

外的，那么，从舞会上消失以后，她也未必决定在夜里回到祖国去。这意味着，应该在这里寻找。他从身上掸掉一路风尘，用全速动身到各条街道上去。城市已经醒来了，主妇们忙着到市场上去买东西。王子时而觉得，他的公主手里提着提篮走着，他便要求允许试试鞋。但是受惊的妇女们加快了脚步，一边想到，在她们面前的是个疯子。而王子，的确，象个疯子似的奔走着，末了，完全偶然地，就差没有走进灰姑娘所住的那幢房子了。

房子的窗户都开着，从那里传来了后娘和女儿们的声音。王子在这一刹那爬过了围墙，跳过了窗台，便出现在客厅里了。后娘和女儿们穿着晨服，头发里带着卷发纸。灰姑娘，和往常一样，穿着自己唯一的一件打补丁的灰衣裳。王子甚至连妇女们的脸也没有看一眼，就跪下去，掏出鞋来大声叫道："请允许试试。"不言而喻，这个请求对灰姑娘毫不相关，因为王子怎么也没预料到，一个丫环能是真正的公主。

这位心情急躁的来客是谁，后娘和女儿们一下就猜到了，因为在头天晚上的整个晚会上她们的眼睛都在盯着王子。两个姑娘好象执行命令一样伸出了自己的双脚，但是，唉，鞋太小了，姐姐们的脚太大了。母亲白白地催促她们——鞋对她们不合适。于是妈妈脱下了拖鞋，把那只鞋从茫然失措的王子手里扯出来，开始把自己的脚往里塞，脚上还穿着黑红条花色的厚毛袜。

由于使劲，汗滴从她的额头上冒出来，后娘又对灰姑娘大喊大叫道："站着干吗，脏丫头，还不帮帮忙！"而灰姑娘，确实，在站着，完全被弄糊涂了。她问着自己：她是不是梦见王子手里拿着她的鞋呢？在后娘的喊声里她赶快去帮忙，她刚一弯腰，第二只鞋就从自己的衣裙里面跳出来了，落到地上，还叫道："我在这儿呢。"两只鞋也就互相找到了。

王子似乎感到，他的眼睛把一个人看成两个了。他突然明白了，他让所有的人试过鞋，唯独没有让那位应该试的独一无二的

姑娘试，他脸红到了头发根。

就在这时仙女婆婆出现了。后娘和她的女儿们，以及这整个世俗的、悭吝的世界都使她厌烦极了，她决定让恋人们最后单独留下。她用魔力把他们转移到宫廷花园里的小草坪上，盛开的丁香花从四面八方包围着这片草地，夜莺也要求啄点东西。当灰姑娘把头靠到王子的肩上时，王子就温柔地搂着她，仙女在他们的面前铺开了一条漫长而又漫长的道路。整条道路通向远方，青年和姑娘判断，道路将把他们引向幸福，就顺着这条路走去了。丁香树丛在他们后面闭上了绿幕，关于灰姑娘和王子的故事就这样结束了。

内　容

第 一 幕

1. 引子（Andante dolce）。
   建立在受欺凌的灰姑娘和幸福的、找到自己幸福的灰姑娘的主题上。
2. 披巾双人舞曲（Allegretto）。
   缝衣服的场面。胡迪什卡和库贝什卡为披巾争吵，然后每人带着自己的一半披巾跳舞。最后，除灰姑娘外，所有的人都散去。
3. 灰姑娘（Andante dolce）。
   肖像场面。受欺凌的灰姑娘的已知的小调主题由另一个光辉灿烂的大调主题接替。活泼诙谐的段落补充了两个主题的幻想性格。
4. 父亲（Andantino）。
   这一场的内容比它的标题宽广些：抒情的Andantino（灰姑娘和父亲的场面，建立在她的小调主题音调上）由表现后

娘性格的挑衅性的快板（Allegro）、她对灰姑娘的责难以及和父亲的争吵接替。

5. 仙女-叫化婆（Adagio）。

从开头的音乐形象的两个组成部分中响起了叫化婆的引人愁苦的动机和后来的女巫-仙女的神秘主题。最后出现了灰姑娘主题的旋律片断（灰姑娘把自己母亲的便鞋送给叫化婆），然后又消失，让位于魔法的、幻想的形象。

6. 送货的人们和姐姐们的更衣（Vivo）。

音乐的性格和节奏表现了准备参加舞会的忙乱气氛，舞蹈者们的装模作样和丑态，她们随时都有爆发通常性争吵的危险。

7. 舞蹈课（Allegretto）。

幽默的小场面，喜剧性地表演着的加沃特舞，被舞蹈教师的评语打断。

8. 后娘和姐姐们动身参加舞会（Vivo）。

重新是"匆忙的节奏"。加沃特舞曲、披巾舞曲等的变形旋律的片断一闪而过，一个接着一个。

9. 灰姑娘关于舞会的幻想（Andante dolce）。

内在的响亮的"幸福主题"（在引子音乐中如此浪漫地狂热地发出声音的那个主题）由长笛的沉思的、忧伤的动机接替。加沃特舞曲的个别句子好象浮现了回忆的片断。想象把灰姑娘带进了遥远的童话世界；圆舞曲的节奏悄悄地进入音乐，极美妙的、温柔的旋律，灰姑娘和王子的未来相遇的旋律也开始发出声音。但接着它消失了，一些圆舞曲的和弦留了下来，灰姑娘自己的光辉灿烂的主题便结束了这一场面。

10. 加沃特舞曲（Allegretto）。

又是加沃特舞曲，但这时已经是灰姑娘的了。在音乐中——轻盈，优雅，娇媚；没有令人想起在"舞蹈课"中发出的喜

剧式的笨拙和古怪的声音。

11. 仙女-叫化婆的第二次出现（Adagio）。
仙女被童话的光辉围绕着，她送给灰姑娘一双魔鞋，“幸福的主题”出现。

12. 春天仙女的变奏曲（Presto）。

13. 夏天仙女的独白（Andante sognando）。

14. 蚱蜢和蜻蜓（Vivace con brio）。

15. 秋天仙女的变奏曲（Allegro moderato）。

16. 冬天仙女的变奏曲（Allegro moderato）。

17. 中断了的启程（Vivo）。
灰姑娘在仙女们、蜻蜓和蚱蜢的伴随中动身参加舞会。

18. 带有时钟的场面（Vllegro moderato）。
仙女婆婆把灰姑娘领到时钟跟前，从里面跳出了十二个矮人，午夜的铁面无私的看守人。根据他们的号角的预告，灰姑娘必须离开宫廷舞会。最后重新响起了仙女-女巫的主题；灰姑娘动身参加舞会，并用善良的微笑向她告别。

19. 灰姑娘启程参加舞会（Allegro espressivo）。
圆舞曲。

第 二 幕

这一幕的活动在王子的舞会上进行，开始了舞蹈余兴，其中群舞和客人们的技巧性独舞轮流进行。

20. 宫廷舞曲(Andante grazioso)。

21. 帕斯皮耶舞曲（Allegretto）。

22. 骑士舞曲（布列舞曲）（Allegro pesante）。

23. 胡迪什卡变奏曲（Allegretto）。

24. 库贝什卡变奏曲（Allegretto capriccioso）。

25. 宫廷舞曲重新开始（Andante grazioso）。

26. 玛祖卡舞曲和王子的出场（Allegro）。

舞台上的管乐队信号及其主题的进行曲式四拍子节奏（和玛祖卡舞曲急速的三拍子相反）宣告了王子的来临。

27. 王子的四个同龄人的变奏曲（Allegro moderato）。

28. 玛祖卡舞曲（Allegro ma non troppo）。

29. 灰姑娘参加舞会乘车到达。Allegro,然后是Andante——灰姑娘在“幸福主题”上出场。

30. 大圆舞曲（Allegretto）。

和王子的相会。

31. 散步（Allegro tranquillo）。

客人们细瞧灰姑娘。

32. 灰姑娘的变奏曲（Allegro grazioso）。

33. 王子的变奏曲（Andante con brio）。

34. 款待客人们（Moderato）。

王子送橙子给灰姑娘。古老的帕凡舞曲音乐（宫廷舞曲），和选自歌剧《对三个橙子的爱情》的进行曲动机结合起来。

35. 姐姐们拿着橙子的双人舞（Allegro con brio）。

双人舞变奏曲采用塔兰台拉舞曲——选自第一幕披巾舞曲的节奏。

36. 王子和灰姑娘的双人舞（Adagio）。

37. 圆舞曲-尾声（Allegro espressivo）。

灰姑娘动身参加舞会的圆舞曲反复。

38. 午夜（Allegro moderato）。

幻想场面——戏剧高潮，带有临近午夜的令人不安的号角声，时钟的刻不容缓的报时，宣告严重时刻的来临，驱散幻想舞曲的矮人和被惊惶笼罩着的灰姑娘。善良仙女的魔法失去了自己的力量，公主重新变成了脏丫头。王子失去了自己的灰姑娘。但他无论如何要把她找到。

使人感动的“幸福旋律”结束了这个场面。

第　三　幕

39．王子和皮鞋匠们（Allegro scherzando）。

幽默的诙谐进行曲；小场面，其中有王国所有的皮鞋匠，奉王子之命来到宫廷，他们也不能确定，当灰姑娘在夜间消失时失落的这只魔鞋属于谁。王子为寻找灰姑娘动身去作环球旅行。由于和异族美女们的相遇被打断的三个加洛普舞曲一个接着一个。

40．王子的第一个加洛普舞曲（Prest）。

41．诱惑（Moderato，然后是Allegretto）。

王子遇到的第一对姑娘——西班牙美女（西班牙舞曲），第二对——埃塞俄比亚美女（埃塞俄比亚舞曲），进而——新的相遇。她们中的每一个都以试鞋的仪式收场。

42．王子的第二个加洛普舞曲（Presto）。

43．东方舞曲（Andante dolce）。

王子遇到了东方美女（东方舞曲）。

44．王子的第三个加洛普舞曲（Allegro marcato）。

45．灰姑娘的醒来（Andante dolce）。

脏丫头灰姑娘的悲伤主题再次响起。但随后房间被最初的阳光照亮，回忆重新把灰姑娘带进宫廷的大厅里；欢乐，兴奋，陶醉；圆舞曲旋律一首接着一首……魔鞋使灰姑娘回想起感受到的幸福。

46．舞会后的早晨（Allegretto capriccioso．Moderato，然后是Vivo）。

胡迪什卡和库贝什卡出场。她们也回想起昨天的舞会。但是，和往常一样，以争吵结束了一切：共同的塔兰台拉舞曲变成了吵架舞曲。

47. 王子的访问（Vivace）。

坚持不懈的寻找把王子带到了灰姑娘的住房。随即响起了他的进行曲主题的号角声。后娘把高贵的客人强拉到家里，王子越窗跳进房间赶快办事：所有的人轮流试鞋——胡迪什卡、库贝什卡、失掉理智的后娘，所有的人，除灰姑娘以外。但是当时掉出来的、灰姑娘妥善收藏的那只鞋，帮助把童话引向幸福的结局。

48. 王子找到了灰姑娘（Adagio passionato）。

重新响起爱情的Adagio，善良的仙女婆婆随着自己的有魔力的美妙的主导主题，第三次即最后一次，重新来临。

49. 慢圆舞曲（Adagio）。

王子和灰姑娘在奇妙的花园里。重新是Adagio。但是和前面的不同，是实现了幻想的Adagio，"童话告终"。

50. 温柔地（Andante dolcissimo）。

实现了幻想的交想曲。高潮-尾声。灰姑娘的幸福降临到她的身上。

译自舞剧《灰姑娘》唱片说明书

普罗科菲耶夫的风格特征

И．涅斯齐耶夫

完美的大师已经出世
他生就一对慧眼，一双巧手

П.巴若夫：《孔雀石小匣》

谢尔盖·普罗科菲耶夫的创作活动——从早期的钢琴小品和G大调儿童交响曲（1902）开始，到1952—1953年间一些未完成的作品为止——延续达半个世纪以上。在他的作品目录中，许多加工改编的不算在内，编号的作品就有一百三十多个。这里提供了音乐艺术方面几乎全部的体裁形式：交响乐与大合唱、歌剧与舞剧、钢琴协奏曲、小提琴协奏曲、大提琴协奏曲、奏鸣曲、合唱曲、浪漫曲、歌曲、进行曲、儿童音乐、民歌改编曲、戏剧和电影的配乐、各种器乐小品。他写了七部交响曲，八部歌剧，七部舞剧，七部清唱剧-大合唱体裁的作品，九首钢琴奏鸣曲，九首器乐协奏曲，一百二十多首钢琴曲，近六十首歌曲与浪漫曲。

在自觉的创作活动年代里，作曲家在趣味与艺术倾向方面曾经历过一个明显的演变过程。这个演变过程与他所度过的复杂时代的社会条件紧密相连。我们追溯普罗科菲耶夫的作曲发展史，把它分为三个时期：虽然有矛盾，却很有成效的青年时期（1907—1918）。国外时期（1919—1933），1918—1921年间的创作可以看到他局部地保持着过去的特征，此后在思想上出现了一个多方面感到困难贫乏的时期，这一时期直到1932—1933年间才告结束。

最后，是最丰富与最有价值的苏维埃时期(1933—1953)，在这个时期作曲家克服了多年来的种种困惑，开始走上现实主义的道路。

与此同时，当我们熟悉普罗科菲耶夫青年时代与成年时代的一些优秀作品之后，就可以从中发现一些风格统一的地方，诸如音乐表现手段的鲜明个性，旋律、和声、节奏、配器的特征等。尽管普罗科菲耶夫晚年远离他青年时期与国外时期创作的某些典型的极端做法，然而在《灰姑娘》、《冬日的篝火》、《第七交响曲》以及其他一些作品中我们不难发现《古典交响曲》、《丑小鸭》或者早期钢琴奏鸣曲中作者的独一无二的风格。作曲家的艺术思想发生了急剧的变化，比以前更深刻，更有内容，更有目的性了；过去在形式上的实验一变而为对待生活真实、对待历史与当代的现实主义形象愈益严肃的态度。可是许多在青年时代他所探求到的、自认为是正确的独特的艺术手法，在他的创作武器库中一直保持到最后的岁月，不断完善並且完全从属于体现新的构思。

普罗科菲耶夫是属于这样一些艺术家之列的，他们並不热衷于以自己的某些原则为理论根据。他委实憎恶人为的理论，並且不止一次地嘲笑过各式各样音乐先知们的企图——发明创作新音乐的万能钥匙。他对勋伯格的“十二音体系”的态度十分冷漠，对颓废派那种臆测-数学式的音乐不屑一顾。Г.科纽斯的“度量结构”理论丝毫没有引起他的好感，在一次音乐会议上还遭到过他的批评。他非常尊重Б.亚沃尔斯基，认为他是一位大音乐家，但是对他的“调式节奏”理论并不感兴趣。即使当十——二十年代一个个醉心于斯克里亚宾的和声革新时，他也无动于衷。“斯克里亚宾不可能有学生。斯克里亚宾应该独自坚持，——这是一位独一无二的天才。”——他在一次招待会上肯定道。普罗科菲耶夫对斯特拉文斯基的早期创作颇感兴趣，受到这位作者的明显的影响，但是，对他在美学上的局限性也看得很清楚。“与其说他是

一位具有深厚感情的人，不如说他是自己的音乐的鉴赏家与作曲家”。——关于斯特拉文斯基的创作他曾这样评论过。

“我没有任何理论。”——普罗科菲耶夫就有关他的音乐革新的本质问题回答说。他认为“理论化的”作曲家，一旦发明了人为的教条，从而也就束缚住自己的创作思想。“作为一个艺术家，当他形成自己的‘逻辑’这一刹那起，他就会开始限制自己。”——谢尔盖·谢尔盖耶维奇在国外一次谈话时说道。他表明自己革新的设想並不在于什么臆测的“体系”，而在于追求更确切地表现吸引着他的艺术思想。“我常常感到有一种独立思考与遵循自己固有思想的要求……我从来不想只是为了适应某种规则而去做点什么。”——他坦率自陈道，“当我学完音乐院的作曲课程时，我有许许多多的想法，但没有足够的技巧去体现它们。我深信这样比相反的情况要好些。”据他说，他是在独立的创作工作过程中形成自己的艺术风格的：“我问心无愧地宣告，我实际是自己固有思想的学生。总而言之，我写作时奉行着两条主要原则——在表达自己的思想时要清晰、简洁，在表现自己的思想时要避免一切多余的东西。”

並非所有激动过普罗科菲耶夫的艺术思想都与当代进步的社会要求有联系，特别在他的早年与“国外”时期。把他的思想仅仅归结为外表形式的实验这种情况也是存在的。但是，当天才的音乐家一旦在现实的实际情况中，在敏锐地观察他周围的生活中找到自己的灵感源泉以后，他就会创造出由这个生机蓬勃的时代提示给他的种种鲜明的革新的形象来。

谈到普罗科菲耶夫的世界观与他“对待现实的审美态度”时，应该指出：在他的音乐中占优势的是明朗地热爱生活，欢乐地、乐观主义地再现世界。这种紧张度主导着他的许多作品——从第一钢琴协奏曲、早期的一些奏鸣曲、《斯基夫组曲》与第一小提

琴协奏曲的终曲到《亚历山大·涅夫斯基》、《宝石花的故事》以及最后几部交响曲。相信生活，相信人的强大有力，相信劳动的创造力，渗透在他的作品标题及他本人的解释中。无论是个人的灾难，还是沉重的疾病，都不能动摇他对于生活的信心和不倦地进行创作劳动的愿望。他曾经不止一次严厉地责备过自己的朋友，为的是他们抱怨临近晚年："仅仅看到自己年老的身体是无济于事的，应该善于理解老当益壮的意义。"——他在给Б.阿萨菲耶夫的信中写道。

普罗科菲耶夫的乐观主义与他同时代的资产阶级艺术的颓废倾向毫不相容。他创作的青年时期，那个黑暗的艰苦岁月使他产生过一种濒临绝境、意志颓唐、对人类极端缺乏信任的心理。他同时代的现代派诗人则赞美畸形、罪恶，歌颂"瘟疫、麻疯、黑暗、残杀和灾难"（巴尔蒙特）。可是普罗科菲耶夫走着自己的道路，坚决地克服颓废派不健康的影响。在作曲家的优秀作品中，具有强大力量与崇高感情的人的形象，激励人心的青春爱情的形象，以及由于生活与美好大自然的欣欣向荣而产生的陶醉之感，使我们神往不已。青年时代时而被滑稽的怪相所掩盖，时而被神经质的反常所掩盖的对人道主义的追求，在苏维埃时期的创作中获得了决定性的胜利。他可以与自己心爱的歌剧里的角色安德烈·保尔康斯基一道大声疾呼："为了使我们成为幸福的人，应该全心全意地相信幸福的可能性，应该相信春天和欢乐。"

多次关注童年形象及其天真无邪的感情是普罗科菲耶夫的艺术具有深刻人性的一种特殊表现。谢尔盖·谢尔盖耶维奇属于心灵纯洁的艺术家，他们，正如高尔基所说，善于深刻地並且天才地理解童年。童年的形象在他的许多作品中都有表现——从作品第12号小品与《丑小鸭》到《彼得和狼》、《保卫和平》与第七交响曲。在这些作品里，观察世界的纯朴与明朗，音响模拟的准确，孩提式的罗曼蒂克的魅力与温柔的抒情味表现得酣畅淋漓。

从动人地关注童年世界看，普罗科菲耶夫不愧为穆索尔斯基（套曲《儿童歌谣》）、柴科夫斯基（《儿童钢琴曲集》）、利亚多夫以及其他杰出的俄罗斯大师们的直接继承者。

童年形象与他创作中的童话色彩、富有特征的幻想性紧密相联。在他一生中，这个领域始终吸引着他的注意力——从早期的钢琴曲《童话》与《传奇》到《灰姑娘》与《宝石花的故事》。他对神话、童话、壮士歌、惊险的或者快乐的幻想性题材都特别感兴趣。他在自己的音乐中曾怀着少年的天真赞叹过著名童话家安徒生和戈齐、彼罗和巴若夫的创造力，他也曾关注过古代斯拉夫的神话和俄罗斯、法兰西、哈萨克的民间故事。在他的器乐作品中，他那时而是崇高-史诗性的、时而是故弄玄虚的叙述特征，有时连续发生，有时则同时出现。

童话题材为某些形象的"尖锐化"、为创造特定的戏剧气氛打开了方便之门，在这种气氛中，现实的东西可以与最不寻常而美妙的臆想交织在一起。这种形象的纯朴的假定性和夸张性，与芭蕾、木偶戏或者卡通片的手法有某些共同之处，在这些艺术体裁里，完全可靠的生活现象往往通过大胆的幻想与艺术"魔法"的三棱镜折射出来。补充一句，普罗科菲耶夫笔下的童话色彩，在大多数情况下，並未构成他远离当代现实的理由。他那些优秀的童话故事（例如《丑小鸭》或者《灰姑娘》），在寓言的形式中揭示出人际关系的复杂问题。他所以运用假定的幻想手法，有时是出于欣赏大自然的美，出于描绘善良纯朴的人们和可爱的动物的形象，有时是为了体现残暴、黑暗、与人为敌的恶势力；从他倾向于暴露生活中恐怖的和非人性的方面看，他有时可以与Ф.戈雅或者埃德加·波这样一些强有力的幻想艺术家相提并论。

作曲家在歌颂生活的欢乐、大自然的美妙、童年的诗意的同时，並不怕暴露生活中畸形的或者恐怖的、可笑的或者丑恶的方面。他在自己的作品中不止一次地无情地揭露过平庸与守旧，残

忍与愚蠢，嫉妒与贪婪。笑是他揭露时惯用的武器：或者是虚无主义者、传统破坏者毒辣的笑（如在《赌徒》、《丑角》、《讽刺》中），或者是憎恶残暴的强有力的人取得胜利时的笑（如在《灰姑娘》或者《伴娘》中）。有时“黑暗统治”的暴力在他的作品中是作为由于它的无人性而令人厌恶的、怪异而盲目的自然力出现的（《斯基夫组曲》、《他们七个》）；这时他的音乐变得生硬、粗暴机械，丧失人的温暖。这些可怕的南腔北调的回声在他比较晚期的作品中也可以遇到。

普罗科菲耶夫肯定光明与人道主义的本质和暴露非人性，远非总是为明确的思想目的所支配。他无须念念不忘社会主义胜利时期人民生活中的英雄气概与激奋情绪。以完全现代的观点去解释往昔的形象，也可能比直接反映革命斗争与社会主义建设的形象获得更大的成功。

可是在他的艺术中仍然独特地反映了这个伟大的时代，即真理与正义的世界首次战胜了强暴与虚伪的世界。普罗科菲耶夫不愧为时代的儿子就在于此。

谈到普罗科菲耶夫的艺术观，应该指出：他有一种民族自豪感与由此产生的在音乐中对俄罗斯民族风格越来越强烈的追求。他永远以自己从属于俄罗斯文化而感到骄傲，捍卫着“俄罗斯在现代音乐中的主导作用”。他在国外曾多次肯定说，俄罗斯的音乐文化面临着伟大的未来。他还强调指出：俄罗斯的新音乐将不会受到当代西方的影响。“虽然俄罗斯音乐家们也非常喜爱德彪西的音乐，”——他写道，——“我想，他不会影响他们。在瓦格纳笔下达到如此高度的德国音乐，到了理查·施特劳斯与列格尔已经坠入了颓废派的深渊，当然对我们就不会产生什么影响了。”普罗科菲耶夫从青年时代起就对冷漠的世界主义感到格格不入：他在自己的书信与文章中曾议论过某些“崇尚法兰西化”的俄罗

斯音乐家，他们奴隶般拜倒在当代西方艺术的脚下。作曲家还曾通过《赌徒》中巴布莲卡、《战争与和平》中玛丽亚·德米特里耶芙娜·阿赫罗西莫娃之口狠狠地嘲笑了那些抛弃自己祖国的世界主义的假绅士们："感情是法兰西的，服装是法兰西的。太太们几乎一丝不挂地坐着，有如商业浴室的招牌似的，可以毫不客气地说……他们的上帝是法兰西人，他们的天国是巴黎……"

侨居国外的漫长岁月并没有动摇普罗科菲耶夫对俄罗斯的爱。他在从国外寄来的信中写道，有一股不可遏止的力量把他"引向俄罗斯"，他准备用外国任何的美来换取祖国的边境。命运把这位受人称赞的音乐家抛掷到世上最遥远的异国他乡：他到过加拿大和日本，到过墨西哥和挪威，到过西班牙和北非。他观赏过大西洋的海域，秀丽的阿尔卑斯山景，热带地区迅速成长的绿茵。可是对他来说，这些总比不上中部俄罗斯朴素的大自然那样亲切——那儿有密密的松林，蘑菇滋生的草地，弯弯曲曲的静静的小溪；难怪在波列诺夫与尼科利纳山的密林深处产生了他的许多优秀作品。

普罗科菲耶夫创作的俄罗斯民族风格既表现在他的旋律与和声的特征方面，与民间的和古典的传统保持着千丝万缕的联系；也表现在他的音乐形象的个性方面，时而是壮士般的雄伟，时而是矜持的抒情，时而是尖刻的嘲笑、挖苦。在第三钢琴协奏曲中，在《亚历山大·涅夫斯基》与《伊凡雷帝》中，在第五交响曲及《战争与和平》中，他都曾以俄罗斯歌手的姿态出现，描绘了她那辽阔的田野，伟大的疆域，强大的人民力量。他与别的天才的同代人不同，采用了另一种方式来理解俄罗斯：没有米亚斯科夫斯基第六交响曲或者拉赫玛尼诺夫第三交响曲中那种令我们震惊的悲痛的心理刻画的深度。在他的音乐中，刚毅豪迈、心情舒畅、朝气蓬勃、激情奋发与自发运动的无拘无束，凌驾于悲剧的复杂性与精神骚乱之上。在他的俄罗斯题材的歌剧与舞剧中构成了一个完

整的画廊，提供了一系列具有鲜明轮廓的民族形象——意志坚强的或者心灵柔和的或者特种体裁的形象，而且总是那么完整无缺与强劲有力：我们可以举出库图佐夫与雷帝，娜塔莎·罗斯托娃与玛拉希特尼查·卡捷琳娜，执事谢维里扬与车夫巴拉加，《赌徒》中的巴布莲卡与《亚历山大·涅夫斯基》中的新娘为例。

普罗科菲耶夫创作的民族根基还表现在他面向俄罗斯古典文学（普希金、列夫·托尔斯泰、陀斯妥耶夫斯基），面向俄罗斯历史的不同时代（《亚历山大·涅夫斯基》反映十三世纪，《伊凡雷帝》反映十六世纪，《基热中尉》反映十八世纪，《战争与和平》反映十九世纪），面向俄罗斯童话故事（《丑角》、《老祖母的故事》、《宝石花》），面向俄罗斯民歌（《十二首歌曲》、《俄罗斯序曲》），面向当代俄罗斯生活（《干杯》，《冬日的篝火》）。俄罗斯民族本质还表现在作曲家对祖国英雄主义的史诗很感兴趣，倾向于纯朴而没有情绪压抑的深刻抒情的旋法，擅长于进行辛辣讽刺的“有意捉弄”，对敌人无情的嘲讽，对朋友善意的幽默，力求创造性地掌握语言音调，注意采用各种方式表达俄罗斯的各种风格色彩。

俄罗斯民族特征还明显地流露在民间悠长歌曲特有的旋律发展的歌腔变奏手法上（例如，我们记得第三钢琴协奏曲开始的主题），也流露在多方面接近俄罗斯“交替调式”的透明的自然音体系上，还流露在倾向于有时接近民间支声性的自由复调上。

普罗科菲耶夫和以往诸位伟大的俄罗斯作曲家一样，並不主张民族关门主义：他对于其他民族艺术产生的主题、题材、音乐形象与对俄罗斯的主题同样感兴趣。他喜爱戈齐的意大利喜剧，佩罗的法兰西童话，莎士比亚与舍里丹的英国戏剧；卡巴尔达与哈萨克的民间歌曲、《谢苗·科特科》中的乌克兰动机以及犹太人的生活歌调都吸引过他。可是，作曲家甚至在体现非俄罗斯的生活景象时，仍然保持自己创作的独特的民族素质；无论是《罗

密欧》与《灰姑娘》，还是《古典交响曲》与《伴娘》，一概出于这位俄罗斯艺术家之手，他善于把外国艺术形象通过本民族的欣赏习惯的三棱镜表达出来。

普罗科菲耶夫作品中的民族色彩，尤其在早年，有时带有精美风格的特色（例如，在舞剧《丑角》中），这里作者追求的不仅是揭示民族思维的特性，也还突出自己的创作臆想的个性。毫无疑问，这表明了现代派美学的影响。更自然地表现他的艺术的俄罗斯民族素质，是作曲家在苏维埃时期思想成长的一种表现。作曲家通过民族风格走向现实主义、走向表现更大的真实。

探究普罗科菲耶夫的创作与古典音乐传统的联系非常重要。

在青年时期的某些作品里，特别是在"国外时期"的作品里，普罗科菲耶夫追求破坏传统比追求创造性的发展传统要多。如果谈到他早年对待往昔伟大作曲家们的经验的态度，那么他通常接受其中最接近他的风格的倾向性东西：尖锐而富有特性的描写手法，恐怖的表现、辛辣的嘲讽或者美妙的幻想等效果。穆索尔斯基《结婚》中平淡无味的宣叙调、科萨科夫《卡谢伊》中优美紧张的和声、格里格器乐故事中的幽默味（如格里格的《侏儒进行曲》、在第一小提琴协奏曲的诙谐曲中的反响）都使他向往。但是作曲家的艺术越是成熟，越是严肃，他掌握古典艺术的高尚传统也越广泛，涉及的不仅是个别细节，而且是它的最本质的东西了。

他非常尊重俄罗斯古典作家的创作，首先是格林卡、鲍罗金、穆索尔斯基、里姆斯基-科萨科夫。这种尊重与年俱增。普罗科菲耶夫喜爱的作品有：鲍罗金的《伊戈尔王》与《为了遥远的祖国海岸》，里姆斯基-科萨科夫的《雪娘》，《萨德科》与《基捷日》。他的音乐会节目单中有穆索尔斯基的《展览会上的图画》、里姆斯基-科萨科夫的钢琴协奏曲。当伊戈尔·格列鲍夫（Б.阿萨菲耶夫）把他的《斯基夫组曲》同强力集团的伟大创作相提並论时，他感

到局促不安。“你是在抬举我，当你谈到鲍罗金或者里姆斯基-科萨科夫而引用《斯基夫组曲》时，真使我象个与成年人同坐一席的孩子一样高兴极了。”——他在给Б.阿萨菲耶夫的信中承认道。

在西欧作曲家中，谢尔盖·谢尔盖耶维奇尤其高度评价贝多芬，把他看作改善音乐形式的大胆的革新家。对海顿、莫扎特与斯卡拉第的迷恋，可以不止一次地从普罗科菲耶夫那些具有“古典主义”特征的作品中感觉出来。他也喜爱舒曼、勃拉姆斯的音乐。在较后来的作者中则喜爱拉威尔的音乐。舒曼的节奏突发性与霍夫曼风格，李斯特与斯克里亚宾的信奉鬼神，格里格的童话景象，在普罗科菲耶夫的许多创作中，特别是青年时期的创作中都有着不同的反映。但是，当然，在他的艺术中，尤其是在他那些最著名的成熟作品中，占优势的还是俄罗斯的古典作家的传统，首先是格林卡与强力集团的传统。普罗科菲耶夫从他们那里继承了倾向于描写绘画性的器乐，倾向于表现具体的、可见的自然现象与生活现象的音乐，也就是倾向于Б.阿萨菲耶夫用不太准确的术语称之为“幻影交响体”的音乐。

众所周知，格林卡早已为栩栩如生的鲜明的图景性音乐作出了无与伦比的范例：我们只要列举《伊万·苏萨宁》与《鲁斯兰》的管弦乐段落中对大自然的描绘，西班牙序曲中美妙的景色与生活场面或者象纳伊娜与侏儒切尔诺莫尔那些非常有特点的、近乎漫画式的肖像就足以说明问题了。从著名的切尔诺莫尔进行曲及其有棱角而尖锐的线条与强烈的重音节奏到普罗科菲耶夫的令人喜爱的幻想进行曲与行进的境界是一脉相承的。

他还从格林卡那里继承了倾向于俄罗斯宏伟的歌颂性，倾向于快速欢乐的大调主题（例如《亚历山大·涅夫斯基》、《伊凡雷帝》、《战争与和平》中的人民合唱）。

在普罗科菲耶夫的声乐作品中，人们可以发现，俄罗斯音乐中由达尔戈梅斯基开创的对富有特征的朗诵性的倾向也得到了独特

的继承。大家知道、谢尔盖·谢尔盖耶维奇曾悉心研究过达尔戈梅斯基的《石客》，毫无疑问，对这位俄罗斯革新家创造性的开发，他是不会漠然置之的。这里我们所指的是关于语言音调音乐化的原则，关于“声音直接表现文字”的问题。从这一点出发，谢尔盖·谢尔盖耶维奇力求以文学原著不加改变的原文来创作音乐（《石客》的原则），並将准确地抓住音乐化语言的细节置于宽广的歌曲性旋律概括之上。大量与说话音调相联系的、非常有特点的朗诵线条，较少采用歌曲性的“大线条”，无疑，会使普罗科菲耶夫的声乐作品在通俗易懂方面受到限制（大家知道，象《石客》、《莫扎特与萨利叶里》、《悭吝的骑士》等等这样一些特别朗诵性的俄罗斯歌剧都曾出现过类似情况）。但是决不能由于这个原则在风格上的片面性而看不到它的现实主义倾向，和他使声乐旋律服从于舞台真实的意图。对于达尔戈梅斯基的《石客》，大概，也不会有穆索尔斯基歌剧中鲍里斯之死的场面，或者《黑桃皇后》中伯爵夫人家的场面。我们说，普罗科菲耶夫在《战争与和平》的声乐旋律中所取得的革新成就，在我们的歌剧作曲家后来的创作探索中不能不有所反映，这样看是不会有误的。

也许，对普罗科菲耶夫风格的形成产生最大影响的是下列三位天才的先驱者：里姆斯基-科萨科夫、鲍罗金与穆索尔斯基。

他曾怀着温顺与爱戴的感情回忆起自己的老师里姆斯基-科萨科夫，並且为他在青年时代没有重视与他之间的密切交往而不胜遗憾。“惊人的天才。”——他在一次国外招待会上称呼里姆斯基-科萨科夫说。

他从里姆斯基-科萨科夫身上继承了对叙事诗与幻想、对服从于色彩音响要求的和声与配器上的革新以及对俄罗斯童话的诙谐性的兴趣。让我们想一想科萨科夫的童话歌剧中许多滑稽可笑的场面，面带微笑的古怪的讲故事者，趣味盎然的行进进行曲，象《雪娘》中的鲍贝尔，《金鸡》中的萨尔坦及其待从，多顿与

波尔坎这样一些很富于丑角特征的角色。想一想里姆斯基-科萨科夫令人喜爱的有点象玩具活动的引人入胜的戏剧性效果，他那模仿民间傀儡戏中充满木偶的号声与信号的管弦乐图景。难道它们没有在普罗科菲耶夫的音乐的喜剧性段落——从《丑角》与《对三个橙子的爱情》到《基热中尉》——中得到自己的继承吗？从普罗科菲耶夫的作品中人们不难听到对科萨科夫音乐里和声非常古怪的阴暗幻想的篇页的反响（《雪娘》中的林精、《萨德科》、《姆拉达》、特别是《卡谢伊》中的许多东西）。上述情况也还包括普罗科菲耶夫的某些抒情段落与科萨科夫的童话中女主人公的女性娇弱的抒情有无可怀疑的相似之处。

普罗科菲耶夫和俄罗斯音乐的另一位伟大叙事诗人——鲍罗金——在精神上与风格上的联系更为明显。关于这一点，Б.阿萨菲耶夫早在革命前从《斯基夫组曲》获得自己的最初印象时就有所记述。"鲍罗金去世以后，"——他写道，——"很久没有听到如此呼唤般地歌唱自由自在的生活的声音了。"的确，在青年普罗科菲耶夫的自发的"野蛮的"形象里，在这些形象的"原始威力"与放荡不羁里可以感到某些东西来自鲍罗金的波洛维茨舞曲中语言的自发性。但是必须看到《阿拉与洛里》的风格特征与鲍罗金自觉地根据俄罗斯与东方的民歌财富创作的现实主义艺术是有原则区别的。只有到了三十、四十年代，当普罗科菲耶夫转向俄罗斯往昔现实的、历史上可靠的题材之后，《伊戈尔》与《勇士交响曲》的作者的传统才获得比较深刻与比较固有的发展。关于这一点，可以从《亚历山大·涅夫斯基》的史诗性篇页、《伊凡雷帝》的音乐与《战争与和平》的许多段落中得到清楚的证明。我们还可想起第五交响曲第一乐章中沉重的齐奏、森严的音色层，第七与第八奏鸣曲或者第一小提琴协奏曲的终曲中俄罗斯的勇士形象；在这里留心的听众一定会想起鲍罗金（第二交响曲、《阴暗的森林之歌》、《伊戈尔》中的许多段落），指出与他鲜明的

民族风格——包括富有特点的“俄罗斯”节奏，织体手法与重音——有无可怀疑的相似之处。难道斯库拉与叶罗什卡狡狯的幽默，他们那些带有典型的“古多什式”固定低音与酸涩的二度和音的淘气歌曲的独特手法，在普罗科菲耶夫的许多形象中——从《丑角》到《亚历山大·涅夫斯基》中的流浪歌手——没有产生回响吗？当然，我们这样说，并不意味着什么“影响”与“借用”，而正是指传统的创造性继承；如果鲍罗金活到我们今天，大概也会这样写吧。

普罗科菲耶夫对穆索尔斯基特别虔敬，首先把他尊为最伟大的革新家，学院法规的突破者和未经认识的世界的开拓者。比如他曾指出：俄罗斯的听众从穆索尔斯基时代起对音乐上的创新和大胆发明就习以为常了，而且在听众与革新派作曲家之间的争论往往以后者取得完全胜利而告终。当一位法兰西音乐家在他面前骄傲地大谈自己二重对位的合唱等等复调技术如何巧妙时，他毫不客气地向他抛出回答说：“把这一切拿去送给你的学生吧，请你象穆索尔斯基那样，写得更好一些吧。”

肯定穆索尔斯基的遗产中那些国民苦难与革命激情的动机曾吸引过普罗科菲耶夫也许太夸大了。他从《鲍里斯》的作者那里首先继承了大胆写生的才干，对生活中最有特点的或者滑稽可笑的方面颇感兴趣，喜欢用准确的乐音线条再现人及其语言音调的外部轮廓。普罗科菲耶夫还从穆索尔斯基那里接受了惊人的夸张的手法，对“底层”生活题材和平淡的“说话般的”歌词的兴趣，倾向于恶意的讽刺，善于从主题的生活内容出发，而不是从现成的书面公式出发去自由地创造形式。从《展览会上的图画》中图景性描绘的段落到普罗科菲耶夫的包括《丑小鸭》、《老祖母的故事》、《瞬间》、钢琴与小提琴协奏曲中许多篇页在内的一整套有标题与无标题的乐曲之间，可以很轻易地连成一线。《赌徒》与某些讽刺性浪漫曲（如《魔术师》）中的主人公，《对三个橙子

的爱情》、《伴娘》、《灰姑娘》中的喜剧角色，在很多地方都应归功于《小淘气》、《牡山羊》、《傀儡戏》和《结婚》等等的作者，《荒山之夜》或者《鸡脚茅屋》里记载着有特色的“恶势力世界”的幻想，在《魔鬼的诱惑》、第二钢琴协奏曲与《斯基夫组曲》等等阴暗怪诞的形象里可以找到自己的继续。穆索尔斯基的《儿童歌谣》中那些有趣而亲切的角色在普罗科菲耶夫的音乐中获得了新生。类似这些作品的数量还可以自乘多少次呢！

有意思的是，今天反对普罗科菲耶夫音乐的言论有时逐字逐句地重复着过去批评穆索尔斯基的意见。比如：泽查尔·居伊有一次曾经断定说，在《鲍里斯·戈都诺夫》中“音乐……很少，宣叙调又没有什么旋律”，歌剧的主要缺点在于“宣叙调支离破碎，音乐思想松散”。而今天不正是用这些言词来对待《战争与和平》的音乐吗？

看来，“穆索尔斯基——普罗科菲耶夫”这个具有重大科学趣味的问题，应该作为一个专门课题来加以单独的研究。

普罗科菲耶夫对待俄罗斯古典音乐中与柴科夫斯基、拉赫玛尼诺夫、梅特涅尔和斯克里亚宾等的名字相联系的“抒情心理”这条线的态度是比较值得评论的。他在青年时代曾不止一次地否定过柴科夫斯基与拉赫玛尼诺夫的“过分外露的”感情冲动，认为这是一种“趣味不佳”的表现。可是当他逐渐摆脱自己青年时代虚无主义的偏见时，便纠正了过去对这些卓越的俄罗斯作曲家的轻视态度。

在他的许多作品中，特别是在他晚年的作品中，可以看到柴科夫斯基传统的独特的发扬。这一点表现在他对俄罗斯日常生活舞曲的浪漫主义化，对在《灰姑娘》、《战争与和平》与第七交响曲中表现鲜明的抒情圆舞曲性的素质越来越感兴趣方面。《胡桃夹子》中玩偶的童话色彩及其强烈的管弦乐效果，以及游戏儿童的形象与机械怪诞的形象构成的五光十色的结合，毫无疑

问，也是接近普罗科菲耶夫的。最后，柴科夫斯基在诸如《黑桃皇后》的幕间短喜剧《牧童的真诚》或者组曲《莫扎蒂安娜》等音乐篇页中体现出来的精美的莫扎特风格，在普罗科菲耶夫敏锐的“古典主义”探索中——从作品第12号小品到长笛奏鸣曲——也可以找到自己的继续。

作为二十世纪艺术家的普罗科菲耶夫发展了十八、十九世纪古典音乐作家的传统，他也深深得益于当代优秀作曲家们在音乐中作出的一切新贡献。这一切在各个方面确定了他那独特的风格。他很了解並且创造性地吸收了理查·施特劳斯与列格尔·斯克里亚宾与年轻的斯特拉文斯基、德彪西与拉威尔等在和声、音色与复调方面付诸音乐实践的革新成就。虽然他对上述作者在创作中的许多东西持批评态度，可是他不能避开他们的丰富经验。这里指的是极大地丰富了和声范围、扩展了乐队表现力的可能性，使音乐描写手段更加完善。比如，总的说来他並不赞同法国印象派的艺术思想，可是却从他们那里接受了色彩性和声的某些手法；这一点，例如，从第三协奏曲中间乐章的变奏之一或者《灰姑娘》的幻想性场景（“一年四季”仙女）中不难发现。要知道，众所周知，就连堪称为最具有民族性的俄罗斯艺术家的“强力集团”的作曲家们，也同样如饥似渴地吸收了当时最新的西方大师们——舒曼、柏辽兹、李斯特——的创作经验。

在另一些情况下，普罗科菲耶夫则大胆地将二十世纪音乐中典型的新的色彩和声效果与最传统而且最简单的终止式手法结合在一起，从而创造了新的风格特色。

普罗科菲耶夫毕生顽强地追求音乐表现手段在本质上的革新创造。这是他的创作信条的基石之一。他不愿按教条主义的训令与工艺法规来创作音乐。他认为在艺术中的消极模仿，心安理得地追随现成模式对他来说就是犯“死罪”。“探索自己独创的音

乐语言，永远是我一生中的根本的优点（如果你认为是缺点也可以），”——他写道，——“我厌恶模仿：厌恶陈腐的手法。我不想戴什么假面具。我永远希望我是我自己。”他曾狠狠地挖苦过那些伪装浪漫主义的矫揉造作和奴隶般的迎合小市民趣味的做法（或者，如他所说，作曲家与听众“眉来眼去”）。因此，他从原则上憎恶那些被浪漫主义与印象主义的追随者们庸俗化了的千篇一律的手法：他不能忍受甜美迷人的、“多愁善感的”音响和“耍噱头的”乐队效果这样一些廉价的做法。有时甚至把不喜欢传统的音乐手法看成是自己的一种“癖好”。例如，他长时期不用模进：“要知道模进这个低廉的手法很快就会令人厌倦。”——他在一封信里断然地表明。“真是极好的素材呀，谢天谢地，连增三和弦也没有。”——他在评论米亚斯科夫斯基的第三奏鸣曲时写道。在另一封信里他还嘲弄过K.席玛诺夫斯基的能耐，老是“在四六和弦上使人难受，在弱音器与银笛上兜圈子”。他所喜爱的H.米亚斯科夫斯基的那首浪漫曲中有几处娇媚的回旋曾使他勃然大怒：“我真想逃出房间，真想羞得躲到哪个黑暗的角落里去。米亚斯科夫斯基怎么竟敢写出这样的篇页来呢？！”

普罗科菲耶夫认为音乐创作中的任何模仿都是令人遗憾的失败，不管这位作曲家模仿的是柴科夫斯基、梅特涅尔还是斯特拉文斯基。他曾不止一次尖刻地嘲笑过倒霉的模仿者，把他们比作“钻进了坟墓的已故作曲家”。甚至连斯特拉文斯基的新古典主义的“巴赫风格”这样“有思想根据的”模仿，和谢尔盖·谢尔盖耶维奇的艺术宗旨也是格格不入的。从这一观点出发，甚至对他自己有意“模仿海顿”风格的《古典交响曲》这样完全成功的经验也准备提出疑义。

同时，如上所说，普罗科菲耶夫完全没有避开古典的过去，也没有企图“从当代的航船上”把它抛掉。

普罗科菲耶夫在革新音乐语言和在一系列情况下向固有传统

提出挑战时，完全没有走无政府主义的否定音乐基础的道路（这种情况在他的某些同时代人中曾出现过）。他决不赞同现代音乐协会一些理论家们那些假马克思主义的推断，他们肯定社会主义革命似乎应该在现代音乐语言方面引起完全的变革。他认为这种左倾的论点是"没有说服力的与不科学的"："劳动反对资本的进军或者世界大战与音乐手法並不存在因果关系，"——他肯定道，——"在必须动手术时战争可能导致革命，或者革命也可能把战争转向工业结构方面来，但是无论战争还是革命都不能推翻赋格的主题，也不能颠倒和声的结构。"

普罗科菲耶夫在他绝大多数作品中都保持了调式和声基础的鲜明性与准确性。那些无调性主义者们的学派在和声上的无政府主义与不合逻辑性，或者由印象派及其模仿者教化出来的色彩上模糊不清的与精致入微的色彩闪灼与他格格不入。相反，他以突出的理性通过他所喜爱的"完全的与完满的"终止表现着调性的基础。他出于描绘目的而采用的最不协和的和声效果，或者作为对比手段，几乎总是在可以明显觉察到功能结构的地方产生，而且不可避免地变为清楚而惯用的和声基础。曲式方面也是如此：他在音乐语言完全非比寻常的情况下，仍然坚信久经考验的古典图式，包括快板奏鸣曲式、回旋奏鸣曲式、变奏套曲以及各式各样的三部曲式。

普罗科菲耶夫在革新上的探索远非总是从属于现实主义地反映现实的目的。在一系列情况下，作曲家从事的革新创造带有领先发明的性质。这在"国外"时期的一些作品中特别明显。这种"构成主义者的"倾向时而表现在音调的艺术性联合上，时而表现在音乐"镜头"的串连代替自然发展上，时而表现在机械的对位——不同主题的结合——上。从这一点出发，作曲家对自我欣赏的托卡塔风格、对胡打乱敲的与摩托式的效果也很感兴趣，这种效果有时具有露骨的大都市主义的特征，象在《钢花飞跃》中"机

器轰鸣的”段落里那样。

在另一些情况下，他又为表现主义者的嗜好吸引，不惜损害表现的生动性与可靠性，过分突出自己的创作的独特个性。他用自己的艺术去和四平八稳的与缺乏个性的折衷主义相对抗，有时又会陷入另一个极端：在描写生活中恐怖的或丑陋的方面时出现一种敲打神经的可怕的夸张；这些形象在音乐中往往借助于刺耳的调式和声与音色效果体现出来。

在普罗科菲耶夫青年时代，艺术中的上述两种倾向——构成主义-大都市主义的与无政府主义-表现主义的倾向——被认为是“高度革命性”、“革新”与“时代精神”的表现。但是生活很快就证明这些现代主义倾向在思想上的缺陷。由苏联先进的意识形态提出的社会主义现实主义原则，帮助许多忠诚的艺术家，包括普罗科菲耶夫在内，走上了真正进步的革新道路。他革新探索的基础既不是冷静的结构计算，也不是随意的个人突出，而是现实生活的真实反映。如果说曾经有过的表现主义趣味在四十年代个别作品中偶尔还会出现的话，那么主要是用来表现过去的东西。取得胜利的是生活的真实，对人与自然的爱，对俄罗斯的过去与今天的现实主义的体现。

普罗科菲耶夫给俄罗斯音乐作出的新贡献表现在哪些地方呢？

当他的艺术新形式不是作为自我目的，而是作为走上体现新形象性的道路而产生时，那么，作曲家自然会丰富当代音乐表现手段的宝库。他的兴趣並不在于深刻的心理秘密与抽象的推理方面。纯粹哲理性的领域他很少成功(可以举出的例子是《思想》、《自在之物》)。可是在描写性标题音乐或者戏剧音乐的具体形象方面，他的艺术却非常生动和敏锐。“除装饰性与装饰的华丽性而外，感情与性格始终如一，”——Б.阿萨菲耶夫评论他的音乐

时写道，——“普罗科菲耶夫拥有的即兴自发力象脉冲，象源泉，象产生形象与素材本身的力量经久不息。”他象一位写生画家或者导演，一位贪求的生活观察家，寻觅着描写人的性格特征、生物造化的各个细节以及现实世界中那些可笑的、动人的或者尖锐戏剧性瞬间的准确手段。难怪他如此喜欢旅游，喜欢观赏大自然，经常到森林里去徘徊，观察生活，从中审察那些美的、有特点的或者滑稽的东西呢！

生物造化的描写不仅在普罗科菲耶夫的歌剧、舞剧或者标题作品里经常可以感觉到，就是在听他的某些无标题作品时，你也仿佛看到在自己面前时而是舞蹈着的恋人，时而是童话里的有趣的瘸腿而行的畸形儿；时而是威胁人的可怕的破坏力量，时而又是狂欢节中作乐的人群。普罗科菲耶夫的作品在许多演奏家与批评家那里产生了具体的视觉联想：比如，Б.阿萨菲耶夫在听《魔鬼的诱惑》时，想象到“草原上许多可怕的骑士”；С.里赫特尔在第二钢琴协奏曲第三乐章里听到对“吞食自己孩子的龙”的残酷描写；К.伊古姆诺夫为《讽刺》作品第5号加上了自己的非常具体的题解：“这里是游手好闲的人的形象；他闯了祸，打碎了器皿，——人们把他从楼梯上摔下去；他躺着，终于，开始逐渐苏醒过来，闹不清楚左脚在哪里右脚在哪里。”作曲家每次都为体现令他神往的形象而找到简练夺目的乐音线条，这些线条仿佛是生物造化提供给他的。势不两立的谩骂与决斗（《罗密欧与朱丽叶》），敌人的进逼（《亚历山大·涅夫斯基》），可笑的打架与争吵（《灰姑娘》）等主题就这样产生了；当代儿童生活的现实场面（《保卫和平》、《冬日的篝火》）或者动物界滑稽可笑的景象（《丑小鸭》、《彼得与狼》）也这样产生了。普罗科菲耶夫配器方面敏锐的特性往往出自天然语言的效果与描绘－造型的效果，出自它们自然的运动、姿态和音调，这些都是他在人的日常生活中观察到的。为了每次都能把这些生活印象通达地提炼成

准确而突出的音乐主题，需要这位写生音乐家具有非常深刻而独到的想象力。

普罗科菲耶夫在继承俄罗斯歌剧革新家们的传统时，决心为革新声乐旋律而努力，其中既包括歌曲-咏叹性的旋律（靠最大限度地扩展音域与引进色彩性的转调效果），也包括宣叙-朗诵性的旋律（靠散文歌词的广泛运用）。

普罗科菲耶夫在俄罗斯音乐的抒情形象方面作出了许多新的贡献。他清楚地感到，十九世纪浪漫派（李斯特——瓦格纳）那种激昂的、感情开放的情绪不能同样自然地在现代主人公们的口中唱出。无论我们怎么高度评价浪漫派作曲家炽热的艺术，今天；我们总不能用他们的语言来表达自己的感情；这些做法在我们这个时代只能说明妄自尊大，甚至装模作样。普罗科菲耶夫的抒情音乐带有完全另一种性质——非常含蓄，非常纯洁，没有开放的感情。甚至连他的音乐中最甜美的幻想性浪漫主义篇页，也不失冷静、坚实与内在的力量。这些抒情的篇页有时甚至感觉太悭吝，太“克制”。但是，如果你听它们听得更深些，你就一定会感觉到它们全部内在的动人性与衷心的温暖。

Б.В.阿萨菲耶夫对普罗科菲耶夫的抒情曲领会得最深刻，最敏锐：“在长矛，标枪，弓箭以及其他‘讽刺武器’的武库背后，”——他论及普罗科菲耶夫的音乐时写道，——“我看到一个抒情音乐的‘幽静的果树园’和那涌出清水的源泉，这水显得清凉透明，没有受到多余感情和各色各样浮渣水锈的混淆……我知道，普罗科菲耶夫的才能给自己的音乐带来了人性的霞光，这些音乐有时娇弱、缠绵，温柔得惊人，有时闪着银色的光芒，有如童话中的水仙女、天鹅仙女，或者象过去的浪漫主义传奇里的浪漫主义公主炫耀着自己的美似的……不能不爱普罗科菲耶夫的这些羞怯简朴的、仿佛隐藏在奇思怪想之中的梦幻般的篇页。”

这些抒情形象往往是通过明亮的自然音（白键上的“C调

式”）、女性柔和的音色与专门的旋律来表现的，这种旋律音域很宽，包含大跳与精美的半音进行间的相互自由交替。纯粹抒情音乐的点滴，时而具有亲切直观的性质（如第二、第三、第四钢琴奏鸣曲的慢段落中那样），时而富有童话般诗意的色彩（如《老祖母的故事》中那样），可以在谢尔盖·谢尔盖耶维奇的许多早期作品中遇到，甚至在他的最冒失与最“粗野的”编号作品（例如在第一首与第三首《讽刺》的中段或者《斯基夫组曲》的第三乐章）中也可以发现它们。可是在他后来的创作中，过去被认为“不典型”而长时间不为人所注目的抒情因素却盛开出灿烂的鲜花。这样的抒情段落在他的新舞剧与新歌剧中，甚至在仿佛英雄-史诗性因素应占优势的作品（《谢苗·科特科》、《战争与和平》）中构成了卓越的、最无可非议与得到公认的篇页。

抒情音乐在器乐作品（第七交响曲、第二小提琴协奏曲、长笛奏鸣曲、第八、第九奏鸣曲开头）中也被提到了第一位。普罗科菲耶夫创造的俄罗斯悲伤妇女的抒情肖像——《谢苗·科特科》中的索菲亚、《战争与和平》中的娜塔莎、《亚历山大·涅夫斯基》中的新娘等形象——继承了俄罗斯歌剧古典作家杰出的现实主义肖像的传统（雅罗斯拉芙娜、丽莎、玛尔法、雪娘）。

普罗科菲耶夫为体现现实中否定的或者可笑的音乐形象显著地扩展了手段的范围。他根据这个目的运用了非常富于表情的和声手法，波折的旋律线条，强烈的节奏效果与音乐效果。他的音乐不仅能够表现温柔与天真的幻想，而且也能表现愤懑，暴怒，可怕的威胁或者傲慢的笑。和他的作品中饱含着的爱的抒情音乐一道，几乎经常可以看到因粗劣的机械性与恶魔的讽刺而令人生畏的、残酷凶恶的形象。由此不但表现了他这位“传统破坏者”（反对派认为他就是这样）的任性，也表现了他打破音乐形象性界线的自发意志。这类形象在创作的早期阶段有时似乎是主导的，这就给某些同时代人以借口，认定这位作曲家是暴怒与恶意

讥笑的诗人（“普罗科菲耶夫是一个丑陋情绪：憎恨，轻蔑，暴怒——极端暴怒，厌恶，绝望，讥笑……的心理学家。”——一位外国批评家指出）。可是作曲家后来的发展证明，这种描写犯有明显的片面性的毛病：在成熟时期，无论是富于悲剧表情的形象，还是怪诞可笑的形象，在他的音乐中变得只能起到自我欣赏的作用；它们已经把主要位置让给人性与坚决肯定生活的光明形象了。这些年对强烈效果和对愤懑与暴怒情绪的倾向则具有比较具体的、思想上经过深思熟虑的特点：在他的音乐中开始出现揭露人类仇敌的主题——这些仇敌包括杀人犯与破坏者们，带有反动的仇恨人的意识形态的人们。现在完整地呈现在普罗科菲耶夫的音乐画面上的已经不是抽象的“幻影”与“魔鬼的诱惑”，也不是传奇式的斯基夫[①]的上帝，而是条顿十字军（《亚历山大·涅夫斯基》）、凯泽罗夫占领者（《谢苗·科特科》）、拿破仑侵略者（《战争与和平》）等活生生的肖像了。

普罗科菲耶夫音乐的许多优秀篇页都染上了极其多样的**幽默**色彩——从善意的微笑到尖锐的讽刺。以往的大作曲家中能够象他这样给音乐幽默领域带来如此新颖而出奇的色调的人很少。在青年时代的钢琴小品中，在《罗密欧》与《灰姑娘》的舞剧场面中，在快乐的歌剧情节（如《三个橙子》、《伴娘》）中，在富有表现力的交响乐的谐谑曲中，甚至在声乐抒情曲（如《丑小鸭》、儿童歌曲）中，我们都可以听到普罗科菲耶夫的大胆的笑声。

普罗科菲耶夫早年作品里的幽默，有时在滑稽可笑的玩耍与行为古怪的形象里具有自我欣赏的意味，或者为了嘲弄，使抒情的或者抒情叙述的主题达到漫画化的目的而不意出现（如第一小提琴协奏曲的展开部，第二奏鸣曲中的许多地方）。在他的“古典主义的”创作经验里——从第一交响曲到《灰姑娘》的宫廷舞曲

---

① 存在于基督教创立之前的一个氏族。——译注

——则流露了微微冷笑的色调。

普罗科菲耶夫的幽默在苏维埃时代开始变得更有思想性，更有目的性了。有时，例如在《基热》或者《伴娘》里，接近于讽刺性揭露。象在大管诙谐曲或者在《丑角的故事》里那样的为笑而笑，不再吸引作曲家了。在他的歌剧和舞剧里，那些快乐的戏剧性的主人公布满了整个画廊，他们富有特点的姿态与音调，他们发出的具有感染力的朗朗笑声，说明作者具有眼光敏锐的观察能力，说明他善于以笑来突出他们在人群中各自强烈的个性特征。这样的例子我们可以举出《谢苗·科特科》中的弗罗霞与米科拉，《罗密欧》中的茂库西奥与乳母，《战争与和平》中的车夫巴拉加，《伴娘》中的缅多札与热罗姆，《灰姑娘》中妄自尊大的宫廷角色等。最后，我们还要提到第五交响曲终曲中充满欢乐笑声的真正的庄严闭幕曲。普罗科菲耶夫作为一位喜剧性的诗人、生活观察家、讽刺的肖像画大师，独特地继承了俄罗斯现实主义艺术的传统。

在普罗科菲耶夫的音乐中，以新的方式再现了为俄罗斯艺术所惯用的历史叙事的主题。他想方设法使对远古俄罗斯的音乐描写尽量“现代化”。在《涅夫斯基》与《伊凡雷帝》的战争场面里，在《战争与和平》的杰出的史诗性篇页里，毋庸置疑，都可感觉到二十世纪俄罗斯艺术家的气质与思维：只要我们举出合唱《起来，俄罗斯人》及其坚毅豪迈的节奏或者“冰湖之战”那个扣人心弦的景象及其尖锐的矛盾冲突与影片的真实性就足以说明问题了。这里和十九世纪俄罗斯音乐的史诗性篇页无疑有许多共同之处，但同时又有它另外的节奏，另外的曲式结构原则，另外的对过去时代的感觉。也许，电影的时代，迅猛的速度与另一种技术装备的时代感就表现在这里。

更为有弹性的、更为强烈的节奏，新颖的有特点的配器手法，独特的和声风貌，这些往往使人一看便知这是以新的方式继

承强力集团传统的现代艺术家的个性风格。

普罗科菲耶夫通过自己的一系列作品表现了历史写生画家别具一格的技巧和用准确的线条复苏过去不同时代的才能。其中他部分地发展了“艺术世界”的艺术家们所喜爱的倾向。在他的音乐中再现的有古罗马的场景（《埃及之夜》），十三世纪诺夫戈罗德的罗斯（《亚历山大·涅夫斯基》），文艺复兴时代的意大利（《罗密欧》），巴甫洛夫的彼得堡（《基热》），十九世纪初叶乌拉尔的采矿行业的日常生活（《宝石花的故事》）。但是在这方面，作曲家坚决避免用博物馆仿古的办法去描写过去的时代。他既没有以音乐引文作为掩护自己的幌子，也没有怜惜古代原著的古色古香，更没有模仿“古风”，而是用现代艺术家的口吻来叙述过去，把这个过去再创造出来，让它出现在二十世纪人的面前。在《亚历山大·涅夫斯基》中，利旺天主教骑士团的伪善外貌就是这样再现出来的：没有引用过去的东西，却具有极大的表现性与生动的敏锐性。因此，“过去”在他的优秀作品中听起来是“现在的过去”，而过去的主人公（朱丽叶、娜塔莎，《涅夫斯基》中的护卫兵等）在我们看来似乎是活生生的和可亲近的同时代人。

虽然普罗科菲耶夫没有足以为据的个人“体系”，毋庸置疑，他的创作还是有它自己的“规律”，有它自己的专门“逻辑”的。他所采用的一系列音乐表现手段非常独到，有无比的个性。但是要阐明普罗科菲耶夫音乐的创作特性，这个任务並不轻松，要靠许多研究家的集体努力才能完成。我们只想局限在不多几个扼要的定义上。

普罗科菲耶夫风格的许多特征之所以产生，仿佛是否定在他之前已经出现的现代主义音乐潮流的结果，仿佛是表现对僵死的陈规旧套与没有创造力的模仿的抗议。为了和精致与动摇不定的和声、神经质的任意的节奏、干巴暧昧的色彩相对照，他创造了明

朗、冷静、直截了当与充满粗野力量的音乐。为了反对艺术上的哲学味道，思辨的抽象性与心理上的迷惘状态，他运用了使音乐形象鲜明可见，几乎可以感触得到的手法。

普罗科菲耶夫的主题，不论是在青年时期还是在成熟年代，都是从生动地观察（耳闻目见的）现实自然界产生的：我们在他的音乐中可以听到时而是人的语言的音调——愤慨的呼号，苦苦的哀求或者揶揄的嘲笑，时而是刚毅运动、猛烈格斗、迅速追击的节奏，时而是特性姿态或者舞蹈步调的描写。並且所有这些宛如取自自然界的、便于乐音化的声音的“即兴发挥”，在他的作品织体里显得如此“轻重有致，粗略适度，有目可睹”，好象生活里现实的声音一样。旋律中意外的“冲进”和呼号，简单而剧烈的节奏敲击，有鲜明表现力的音色“斑点”或者突然的和声进展，有时给听众说明了比那些美丽的装饰音与音型华彩形成的长长堆积要多得多的东西。

这也表明作曲家往往倾向于充满巨大动力性的音乐形式，竭力使它们接近现代生活的节奏。因此力求音乐表现短小、简洁，象严谨的格言似的，没有任何多余的高谈阔论，没有任何情绪上的暧昧不清。每一个主题思想严格地一字一字清楚说出，用明显的终止式界限作准确的结束。他不喜欢拖长的“无止尽的”结束部分和漫长的尾声：在他那些歌剧场景与器乐作品里的结束部分往往很有效果；他确信，“应该善于象创作主题与展开部那样创作结束部分”。

作曲家追求动力性的音乐形式还表现在最强烈的对比方面。在他的作品中，光明的理想与浪漫主义的激情的形象，有时和疯狂的粗暴或者傲慢的嘲笑相互剧烈地冲突着。最温柔的抒情与神经质的热情的戏剧性之间的对比並置，是普罗科菲耶夫许多非标题性作品的典型现象，这种现象使他个人的主观世界分成“双重心灵”，分成两个极端的状态：这就是在二十世纪的音乐基础上再

度出现的“约瑟比乌斯与弗洛列斯坦”。类似的情绪对比与马雅可夫斯基早年的抒情诗同样典型。

随你的便吧——
我可以变成嗜肉的狂人，
象天空一样变幻，忽晴忽阴；
随你的便吧——
我可以温柔得让你挑不出毛病，
不是男人，而是一朵穿男装的云！

在普罗科菲耶夫的音乐总谱中有许多地方比印象派的精美细致的总谱更简单、更鲜明、更直截了当。可是他的简单独具一格：他竭力在表现自己的思想时做到既简单同时又新颖。因此在他的音乐中也会出现极简单的因素与极复杂、甚至极精致的因素构成非比寻常的结合。我们可以说，当他存心简化作品的节奏时，往往把直截了当的节奏和不常用的尖锐和声结合在一起。如果和弦比较简单，带有古典清晰的特点，那么他就运用意外转调的手法，有时转到远关系方面去。作曲家在结构一个极简单的、几乎象图表一样的曲式时，则通过调式和声对置的创意使它变得活跃起来。

谢尔盖·谢尔盖耶维奇在其整个一生中，在革新现代音乐的旋律结构方面下了很多功夫，作了不懈的努力。“我非常喜欢旋律，认为它是音乐中最重要的成分。並且好多年来，我都在自己努力去改进它的素质。”——作曲家肯定道。正是在旋律方面他的作品中特别回避墨守陈规与消极模仿：“旋律，”——他写道，——“应该简单明了，既不要歪到重弹老调一边去，也不要歪到油腔滑调一边去。”

早在普罗科菲耶夫青年时代的优秀作品里就明显地有个意向，要使旋律思维从诸如晚期斯克里亚宾特有的“以和声吞掉旋

律”的歧途，回到古典主义的明确性与严谨性的道路上来。在普罗科菲耶夫大多数大型器乐作品中占第一位的是清晰的旋律线条，这些线条简直就象在十八世纪古典作家笔下那样建立在大三和弦或者小三和弦的基本支点音上。

实际上，在这些主题的总的外在“古典风格”方面，几乎往往显露出突然的转折与调式交替，立刻使人觉察出普罗科菲耶夫的笔调。而且在旋律方面也象在节奏与和声语言方面一样，作曲家经常把最简单与最古典稳定的手法和极其尖锐的、有棱角的手法对比並置在一起。谁不知道普罗科菲耶夫那些有特点的失掉常态的主题！它们激剧的跳进，有时仿佛跳到根本“不能唱的”音程上去了，旋律线条上的非驴非马、夸张过火导致讥笑、漫画或者强调最兴奋的情绪状态。至于音响惊心动魄的九度音程的典型运用，我们则可以从他许多与悲哀和绝望相联的主题里看到(《罗密欧》中死的主题，《谢苗·科特科》中葬礼的主题等)。

作曲家唯恐陷入平庸或者过分敏感之中，有时给旋律在表面上配置一些复杂化的、人为的半音化的东西，象在“国外时期”的某些编号作品里所做的那样，或者故意弄得简单化，“唱个没完”，象在他的另一些群众歌曲里那样。在这种情况下，人为的意向明显地凌驾于自然的旋律思维之上。

谢尔盖·谢尔盖耶维奇特别善于组织宽广气息的长旋律(例如，在第一小提琴协奏曲的开头或者在第四奏鸣曲的行板乐章中)，可是他在青年时代却较少运用悠长如歌的旋律，更多的是被短小精悍的旋律型限制了。他在旋律实验方面遇到的困难与矛盾在声乐领域里表现得特别强烈。在他的歌剧旋律中有不少有趣的发现，这些发现与声乐朗诵调的创新和动力性有关，几乎全都建立在说话般的散文式歌词的基础上。可是由于作曲家有意回避自然的歌曲形式，倾向于器乐化的旋律，重准确地抓住朗诵的细节而轻概括性的声乐谣唱，使他的大多数歌剧作品的精采的旋

律段落比较少。

在苏联时期，普罗科菲耶夫转向崇高的题材与抒情浪漫的或者史诗性的主题，这就要求他更集中地注意旋律，亦即人的精神情绪因素的最自然与最忠实的表现。正是在这些年代，他那丰富的旋律想象力才获得了充分的表现，以致人们谈起他来把他看成当代最富有的旋律家之一。紧张抒情的或者史诗性展开的歌唱性旋律的作用在《罗密欧》、《亚历山大·涅夫斯基》、《灰姑娘》、第七交响曲、《宝石花的故事》中明显地加强了。作者在运用自然歌唱的音调时，往往使它们尖锐化，时而创造一些宽广的音程跳进（六度，七度，九度，甚至十一度），时而相反，转到平滑流畅的半音进行上去。

这些主题的紧张度之所以得到加强，除有赖于节奏因素（切分，由连线构成的延长音）外，也还凭借新颖的调式——音调的跳越，这种跳越不会弄乱旋律的调式本质，只是用不同的音把它装饰一下而已。

调性跳越到上下半音、三全音或者小三度上，使普罗科菲耶夫的主题更加有特点；这就造成了强烈的色彩交替（阴暗的低半音之后出现明亮的高半音）；普罗科菲耶夫的旋律无与伦比的华丽美妙之处也就在于这种“花样翻新”。

这种旋律型的一个比较重要的标志是它们的最宽广的音区范围，从人声的中音区到最高最透明的音这样向上发展的意向（如第五交响曲第三乐章或者第二小提琴协奏曲的副部主题，它们的音域宽达两个八度）。抓住敏锐的“长笛”音区会造成一种相应的“背景效果”，仿佛旋律声音本身，它那音区音色的表现赋予旋律以温柔的女性素质似的。

类似的主题有时可能用简单的齐奏或者器乐独奏来表现；它们几乎没有和弦支点，只是在简单的衬腔或者轻轻的震音伴奏下孤独而娇弱地发出声响。这种情况对于描写那些纯洁的、初次爆

发少女感情形象的主题来说尤其典型（例如，《灰姑娘》的第一个主导主题）。

普罗科菲耶夫很少运用浪漫主义抒情曲的音调，包括它惯用的“装饰音”，叹息的二度音，延留音与一再强调的模进反复。三度、六度的音调具有更加显著的作用，其次是四度、五度的或者五声音阶的歌腔；在另一些情况下，他也采用一些仍然与古典主义旋律有所联系的抒情浪漫曲的乐汇（比如用“回音”装饰旋律的典型手法）。

普罗科菲耶夫回避李斯特、柴科夫斯基或者拉赫玛尼诺夫等人在音乐中惯用的传统的旋律乐汇，使他的许多旋律不能立即为人们所理解，並且初听之下似乎觉得过分压抑了。可是音乐实践证明，听众会逐渐克服这种不可避免的听觉上的反感的。

普罗科菲耶夫的音调革新中那些活生生的、从感情而不是由逻辑的计算产生出来的东西证明自己完全正确。这方面首先应该提到的是他的抒情性旋律。

与普罗科菲耶夫晚期那些紧张抒情性质的主题一道，经常可以遇到另一种和沉思冥想的形象相联系的直观的主题。

这样的主题在舞台作品中是直接表现主人公的直观状态或者他的智慧与成熟的沉着性的。我们可以举出《罗密欧与朱丽叶》中神父劳伦斯的主题或者谢苗·科特科沉思的主题作为例子。在器乐曲中，从《思想》与第一四重奏中的Andante（行板）乐章开始到第五交响曲中Adagio（缓板）乐章与终曲的一些中间段落为止，类似的主题都可归入此类。它们突出的地方在于流畅均匀的节奏，经常出现的低音音色，简单的转入齐奏或者在没有和弦填充的情况下出现的平行八度。它们的调式色彩同样简单，带有禁欲主义的性质：鲜明地强调着大三和弦或者小三和弦或者交替调式的支点音。

普罗科菲耶夫晚期作品中那些往往富有俄罗斯民族气息的纯

歌曲旋律对他的作品来说也很新颖。这些明亮的、主要是合唱主题的乐汇不论是多么一般和客观，可是从中仍可窥见作者个性风格的标志：宽广的音程（六度，八度，九度），更加增强了俄罗斯悠长歌曲自由自在的性格；纯朴而简练的旋律材料间或由歌曲的个别段落或某些部分新颖的调式、调性方面的对比加以补充。这方面可以作为例子的有：《涅夫斯基》与《伊凡雷帝》中的合唱，《干杯》的基本旋律或者《俄罗斯序曲》的副部。俄罗斯民族旋律典型的传统歌腔贯穿在作曲家许多晚期器乐作品的最重要的主题之中（第五、第六、第七交响曲，小提琴奏鸣曲作品第80号，《宝石花的故事》）。

普罗科菲耶夫的许多旋律以突出线条的尖锐特性见称，为的是故意夸张渲染该形象的最典型的特征。他有如一位漫画艺术家一样，善于用准确的笔触把所要描写的现象本质揭示出来，给人留下深刻的印象，例如条顿行进的愚蠢、机械（《亚历山大·涅夫斯基》中十字军的主题），兵营军事训练的冷酷无情（《基热中尉》中的进行曲），勇敢与忘乎所以的大胆（《宝石花的故事》中谢维里扬的主题）。

这类主题有许多是把说话的音调或者歌曲的音调加以漫画般地尖锐化而产生的（例如缅多扎或者车夫巴拉加的主题）。这些典型音调的夸张手法在普罗科菲耶夫的大多数舞曲中也有所表现；它使我们想起《罗密欧》中的“假面舞”或者《战争与和平》第四场中的“圆舞曲”——第一种情况下的夸张具有激昂怪诞的意味，第二种情况呢，作者使古老圆舞曲的典型乐汇强化了，尖锐化了。

普罗科菲耶夫的革新在**调式-和声**方面表现出来的广泛程度并不逊色。独特的和声使他的音乐的个性结构显得特别突出，尽管让不习惯的耳朵感受起来存在着人所共知的难度。作曲家以珍贵的革新成果充实了现代和声的表现性能：这里既有独树一帜

的转调技术，也有敏锐的终止式进行（意外的“交替”，到远关系的跳越），既有新的描写性和弦合成体的穿插，也有自然调式的精细运用。为了反对热衷于“和声纵向结合”，他大胆地表现了和声的旋律素质：由此而来的是和声织体简单，带有清教徒的性质以及诸声部内在的积极性（流动的低声部，副导音的倾向以及其他）。

自然，普罗科菲耶夫引进和声领域的革新并非都是那么经久不衰。他探索中的某些东西尚未超出实验的限度。但是在他的和声色彩中巩固下来的，特别是他的创作生涯最后二十年间的成果，构成现代音乐语言的珍贵财富。

在普罗科菲耶夫的和声思维方面，有许多地方故意简单得使人惊异：他不怕最惯用与最普通的和音，经常给它们作新的解释，或者把它们放在新的不平常的对比中来表现。他在印象主义空前的调式的辛香味之后，示威似地转向最简单与最鲜明的调性：透明的C大调（普罗科菲耶夫最常用的调性之一）、B大调、D大调、一些最简单的小调调性。但是这些简单明了的支柱性因素往往是与异常尖锐的偶然的与“经过性的”和弦联合、与丰富的转调发展结合起来使用的。我们可以在熟悉的C大调内突然发现如此意外地进入了远关系的调性转换，如此新颖的和弦对比，以致使它变得有如一个新的、丰富的调性了。

普罗科菲耶夫与那些企图破坏、摧毁音乐的调性基础的现代无调性主义者们不同，始终不渝地捍卫着和声思维的清晰的功能性。“把音乐大厦建立在主音上，就是建立在牢固的基础上，”——他肯定道，——“若把大厦建立在无主音上，那就等于建立在沙漠上。”由此得出一个自然的结论：“有调性的与自然音体系的音乐，比无调性的与变音体系的音乐具有着更多的可能性。”

可是，在普罗科菲耶夫的作品中，故意把和声弄得尖锐刺耳的情况也是有的，特别在他需要进行描绘的情况下。我们都很了

解他那种特有的和弦外音的偶然结合构成的不协和的“和音-斑点”。类似这样的和弦联合在描写生活中恐怖、残忍或者丑陋现象的段落中使用得比较多。在许多情况下，这些“无调性的”或者“多调性的”成分只构成不大的段落，随后便由鲜明的自然音体系的音乐所代替。

复调因素在普罗科菲耶夫的和声风格中起着重要的作用：许多尖锐刺耳的和弦之所以产生，实际上是两个或者几个横向线条、有时甚至是两个不同的和弦序列相互交叉的结果。和粗糙装饰的和弦-斑点一起，我们还可从普罗科菲耶夫的作品中发现一整套明朗的自然音体系的音层，它们的音响非常精美，並且归根结底和俄罗斯民歌基础有关。

普罗科菲耶夫的和声风格在苏联年代经历了转入更加和缓的显著演变。把旋律因素提高到首位减弱了作曲家对和弦纵向结合的兴趣。他那些充实的、调式丰富的旋律並不需要多声的和弦层次。织体缩减成齐奏、简单的二声部、透明的自由复调交织。低声部与中声部可以作独立自主的进行。

普罗科菲耶夫那些典型的和声合成体的意识功能明确地肯定了下来，它们具有固定的观念联合的意义。这个传统并不新。不同和声范围的对比並置很早以前就在俄罗斯音乐中为描写的目的服务了（如《鲁斯兰》、《萨德科》、《黑桃皇后》）。表现“水底王国”的迷人的和声或者表现卡谢伊使人茫然若失的魔术的“全音阶结构”与里姆斯基-科萨科夫那些体裁性的与抒情性的场面里，鲜明的大小调存在着明显的区别。我们在普罗科菲耶夫的许多舞台音乐与器乐作品里不难发现这样的对比。不同范围的戏剧场面，不同的生活方面需要通过不同的调式和声手段来表现。

由体裁因素（歌曲-舞曲）产生的、或者用来描写生气勃勃的人们的现实情绪的日常生活形象与抒情形象，照例，是在稳定的调性结构中体现出来的。这里人们可以一再遇到他一贯使用的

明亮的自然音体系的世界——惯用的C大调，它由于到远关系的离调而显得内在丰富，又仿佛借助于尖锐的调式外音而显得更加强烈，“更有味道”。向调式任何音级上的突然跳跃（例如，C大调中降D，升C，d，降E，升g，升F等和弦）只能使音响尖锐化，色彩化，决不会丧失它的调性确定性；经远关系游移之后再回到主调上来使人感到特别的色彩鲜明的美妙。

由于给旋律的每个音配上单独和声而产生的平行三和弦或者不解决的七和弦的连环——独特的“和弦音阶”——在普罗科菲耶夫作品中是典型的现象。在用来装饰调式方面最“平淡的”段落的那些最常用的离调中，我们要提出的是到三全音、小三度的离调或者大调的按大三度的对比並置。我们还不止一次地遇到大小调的同名主和弦的对比並置：这样明暗相间的演奏在抒情主题中正好由细腻的感情色调标记出来。

为了丰富调式，普罗科菲耶夫还采用了一些其他的惯用手段。比如广泛运用使普通三和弦音响色彩化、尖锐化的偶然性和声外音就是这样的。同时他千方百计地加强个别声部的独立的半音倾向。“每个或某个声部被看成局部的调性中心，在它的周围聚集着这样一些或那样一些仅仅和它相近的调性特征音。”——阿萨菲耶夫指出。有时作曲家利用这类使和声尖锐化的手法以达到动力性再现的目的：如果主题第一次由单纯的大调和弦陈述的话，那么在再现中则用补充的偶然音把同样的和弦稠密地“填满”（见第五交响曲第二乐章中再现部的开头）。从而再现部具有新的思想情绪上的意义：初次出现时作为活生生的人的情绪表现的东西，在反复中仿佛从“哈哈镜”里照出来一般。某些调式尖锐化的三和弦，比如，带附加的三全音的主和弦，尤其在快乐的狂欢舞蹈性的主题里，已经成为普罗科菲耶夫的主和弦的传统变奏了。有时在主和弦里加进一个导音，作为一种特殊的“阻塞倚音的”手法。

要分析普罗科菲耶夫那种与体现阴暗的形象或者粗笨古板的形象相联系的调式和声合成体则更加困难。这些音响刺耳的可怕的“多调性”段落并不总是能接受和声分析的一般规则的。比如，这里可能遇到几个大三和弦隔三全音的结合或者大小三和弦隔大小二度音的结合。把类似和音看成纯粹音色的、描写性的“和弦斑点”较为妥当。

在另一些情况下，多调性的手法，在创造一种遥远的地域及其仿佛变了相的音响远景的效果时，是为纯粹写生目的服务的。毋庸置疑，按五度循环构成的自然和弦具有多调性的意义：类似和音几乎包括自然音列所有的音，由于原始的野蛮残酷而具有特色（参阅卡巴尔达四重奏开始的主题）。因此可以认为普罗科菲耶夫的自然和弦有两种类型：由交替调式产生的温柔与明亮的“俄罗斯自然和弦”，与多层次按五度（或四度）叠置起来的强硬的自然和弦。

谈到普罗科菲耶夫某些和声的纯音色本质时，我们还要指出一种经常遇到的不常见的调式音级排列法。低音与旋律之间距离较大，中部没有填满，“空的”宽广的展开的和音，造成一种阴暗的、荒芜的色彩。与此相反，和弦音的特别突出的密集排列，几乎汇成一个密实的斑点，造成一种钟声一般的金属的效果。正如上述的旋律线的音区尖锐化一样（占据很高的音区或很低的音区），这里得出纯粹“背景的”效果。

普罗科菲耶夫非常富有表情的或者幻想的形象有时包含增调式的因素。这里对三全音的推崇尤其具有特点；这个音程在普罗科菲耶夫的音乐中可以见到最多种多样的运用：既可作为低声部支持的和声，也可作为大调主和弦的“阻塞音”，还可作为固定音型的序列；最后，建立在三全音上的对比并置的例子也是常见的，其中包括相互距离三全音的几个声部构成的模仿（如第六奏鸣曲第一乐章的展开部）。

在普罗科菲耶夫的作品中用调式标志着复杂的段落，其他因素——节奏、织体、动机结构——几乎总是极其简单的。比如，第七奏鸣曲第一乐章的主部就是这样：其调式的复杂性是通过简练的二声部织体、明显的“塔兰台拉舞曲的”节奏与固执的动机反复来均衡的。复杂的东西处在与极其简单的东西的结合之中，可以造成更加深刻的印象。如果感情冲动的节奏与强烈的背景效果作为主要表现手段的话，那么旋律就会失去它的主导作用。各种表现手段作这样的联合首先对于描写恐怖的、机械的形象是典型的。

应该谈一谈普罗科菲耶夫独特的，非常丰富而有表现力的节奏。作曲家在青年时代的许多作品里赋予尖锐而有弹性的节奏、迅猛的速度已差不多是首要的意义。他对直线式破碎的节奏、对浮雕式队列进行的喜爱曾引起同时代人的特别注意。当时在作曲家看来，似乎在刚毅的节奏与快速的进行中才包含着不同于以往时代音乐的“我们时代的精神”：“如果一百至一百五十年前，我们的祖先热衷于欢乐的牧歌与莫扎特和拉莫的音乐，而在上一个世纪又成了严谨与缓慢的速度的崇拜者的话，”——他写道，——“那么我们今天在音乐中，也和在其他事物中一样，宁愿要快速、刚毅与猛烈攻击。”

年轻的普罗科菲耶夫出于这种尚未摆脱大都市主义的片面性的思想，往往为自由自在的机械节奏与故意标新立异的节奏所吸引。可是在更为成熟的年代，他自己却肯定这条线在自己的创作中只不过是“最不值得珍视的”一条线了。

普罗科菲耶夫的许多节奏听来似乎是在向印象主义者不果断的无节奏发出大胆的挑战。他在印象派与晚期斯克里亚宾那种精美的、动摇不定的节奏之后，果断地转到了强调重音的肯定的节奏方面。他偏爱四拍子（进行曲、加沃特舞曲）、六拍子（“塔兰台拉舞曲”的主题）、各种三拍子或者“一般的进行形式”是

人所共知的。他采用明确的、远在几个世纪之前的舞曲图式，或者具有 Perpetuum mobile（无穷动曲）风格的细碎不断的进行，仿佛故意回到十七至十八世纪音乐古典主义的稳定手法上去似的。

可是在青年普罗科菲耶夫的节奏中，正如在他的风格的其他成分中一样，有时结合着相去甚远的极端状态：或者归结为粗笨古朴的或儿童游戏作品的极其简单的音型，或者充满痉挛的急动……急起直落的、极端强烈的、神经质的节奏进行。

作曲家在最后二十年里，因为他的抒情旋律的音乐十分丰富，较少把纯粹的节奏效果提到第一位。节奏的意义在抒情-歌唱性的幻想主题里明显地削弱了。然而在“恐怖的”与具有怪诞特征的段落里，强烈的节奏象先前一样占绝对优势——时而以其执拗的机械动作令人昏昏欲睡，时而以其快乐的幽默使人迷恋。强烈而直截了当的节奏效果常常与简单的旋律和复杂的和声织体一并使用。节奏因素执牛耳的情况在他最后几首钢琴奏鸣曲的终乐章（如第七与第八），或者对于象《亚历山大·涅夫斯基》中的“冰湖之战”（十字军的行进）以及《埃及之夜》中“忧虑”这样一些纯粹描写性的段落里是很有特点的。

在普罗科菲耶夫的晚期作品中占较重要地位的，一如既往，是舞曲节奏——四拍子与二拍子的（进行曲、加沃特舞曲），或者三拍子与六拍子的（圆舞曲、塔兰台拉舞曲）。他的舞曲风格绝对不限于舞剧音乐领域：突出的舞曲节奏在他的某些歌剧角色的描写中同样居统治地位（如《对三个橙子的爱情》中的特鲁法利季诺，《谢苗·科特科》中的弗罗霞和米科拉，《伴娘》中迈着舞步的热罗姆）；群众性节日舞蹈令人陶醉的自发力在他的器乐作品中，尤其是在某些交响曲与协奏曲的终乐章中也比比皆是。

把旋律因素提到第一位大大增强了普罗科菲耶夫创作中复调

思维的作用。他的复调音乐具有全然不同于他人的特点。他对复活古典对位的严格规则的做法敬而远之。因此他与斯特拉文斯基这位“修复艺术家”的“新巴赫主义”存在着原则性的分歧。

普罗科菲耶夫与热衷于线条主义的“纯动力技术”及其强化“抽象”旋律的做法同样相去甚远。普罗科菲耶夫复调的源泉与俄罗斯民族即兴的“支声性”有非常明显的联系。作曲家经常给旋律加上简单的支声声部，並且加得古怪而自由，为的是肯定它的调式结构或者使之尖锐化。因此，在他的音乐中，自由的对比性复调因素要比严格的模仿性复调因素占更明显的优势。

普罗科菲耶夫的复调陈述往往是通过他的钢琴织体、有时是乐队织体的特殊性记录下来的，这样的织体经常归结为早期古典主义精神的最简单的二声部。低声部的流动性及其节奏上的自由与古怪，以及屡次遇到的延长的固定音型的进行，在这种情况下造成一种灵活的复调织体。

在普罗科菲耶夫的器乐作品与歌剧作品中，经常可以遇到两个线索最重要的主题形象作对位结合的手法。有时这种对位具有明显的表现力，尤其是在令人想起电影剪辑的时候。类似的主题交织的许多范例既可以在《亚历山大·涅夫斯基》中看到（如“冰湖之战”与终曲），也可以在《彼得与狼》中看到（如终结的行进）。在奏鸣-交响体裁的作品中，这些手法是为展开部的戏剧化或者再现部的动力化的目的服务的（鲜明的例子是第五交响曲的终曲）。

在普罗科菲耶夫的音乐中起重要作用的还有另一种有特点的复调手法——basso ostinato（固定低音）。可是，他从未把basso ostinato用作支持严格变奏的基础（如肖斯塔科维奇不止一次地用过的帕萨卡里亚形式）。他的固定音型的根基比较民族化；可以很快地从鲍罗金极其有特点的“古多克琴”持续音中找

到它们。无止境地重复低音线条借助于节奏脉动的不断支持，是促使和声翻新的手段。固定音型的旋律线条在歌剧中不仅以脉动活跃着音乐织体，而且也是对整个段落的“意识上的对位”（如《谢苗·科特科》第三场中疯狂的柳勃卡的固定音型或者《伴娘》第八场中醉修道僧的固定音型）。

普罗科菲耶夫在曲式运用方面经常采取古典的手法：在他的器乐作品中广泛地提供了最通常采用的古典图式——奏鸣套曲、单乐章交响诗、回旋奏鸣曲、变奏曲、复三部曲式等等。他毕生对具有永久生命力的古典快板奏鸣曲式特别感兴趣。他在一次谈话中（1918）曾把奏鸣曲式称为“音乐中最灵活的曲式”。但是，他采用古老的奏鸣曲式时，每次都给它增添新的独特的内容，自发地情绪饱满並且动力性强，从外在装饰点缀的死板公式中摆脱出来。

他在保持古典曲式基本标志的同时，往往破坏其中这些或那些本质性的局部。比如普罗科菲耶夫几乎不可避免地改变再现部的手法就是这样；再现部或者被当作“展开部的继续”（如第三奏鸣曲），或者建立在主题的对位结合上（如第四奏鸣曲的行板，第一小提琴协奏曲的终曲），或者干脆紧缩，变为特殊的再现-尾声。有时他也追随浪漫派的先例，时而把奏鸣套曲紧缩成统一的单乐章结构（第一钢琴协奏曲），时而运用“主导动机式”进入主题的手法（如第二与第六奏鸣曲或者第七交响曲的终曲中第一部分几个主题的相互影响）。当奏鸣曲图式遵照完全的次序进行时，那么这个古典曲式总是通过非凡的调性关系——到三全音或者上下小二度的离调——来求得平衡的。

普罗科菲耶夫构成声乐作品的曲式时非常自由，非常从容，把它完全置于揭示歌词的任务之下，只是有时为了力图使它形式完整，才引用主导性的主题-叠句（如《魔术师》、《丑小鸭》）。

在普罗科菲耶夫的早期器乐作品里（第一钢琴协奏曲，第二

奏鸣曲）明显地存在着一种“剪辑”个别“音响镜头”的意向。这种“电影化”的发展手法在戏剧-描写性的器乐作品中（如《丑角》）特别得心应手。在类似的作品中，曲式的细碎性，它对标题-记叙构思的极度依赖性在很大程度上由于音乐刻画的鲜明性与总的音流的动力性而得到补偿。被理解为发展的统一，而不是对比的机械结合的曲式的完整性与交响性，在普罗科菲耶夫晚期的优秀作品中可以一目了然（第二小提琴协奏曲，第五、第七交响曲）。

普罗科菲耶夫转向传统曲式並不排除新的有效的探索。作曲家正是在他创作的晚期，与奏鸣曲和交响曲一道，创作了结构非常特殊的声乐交响套曲（《亚历山大·涅夫斯基》），关注过有朗诵者参与表演的儿童的“交响童话”这样的新体裁（《彼得与狼》），写作了建立在民歌主题基础上的大型器乐作品（《俄罗斯序曲》，卡巴尔达四重奏）。这种创造力的倾向在普罗科菲耶夫歌剧领域的作品里，在他对丰富歌剧曲式的顽强努力中也有着鲜明的表现。

下面让我们简略地谈一谈普罗科菲耶夫的配器风格与钢琴风格的某些基本标志。

《斯基夫组曲》与《丑角》是青年时代的普罗科菲耶夫的最有独创性的总谱。其中他以最大的刺激性背弃了学院派作曲家们的配器手法及其各组之间的平衡与整齐的声部进行。作品的乐队音响特别强烈，並且这些高声大叫、材料粗糙的音响几乎总是为表现任务服务的；上述总谱的浓重程度与复杂程度很引人注目，其中到处都是不断的踏板音，拖长的或者固定音型的音响，以及对喧嚣的音响描写效果的运用。

普罗科菲耶夫总谱的色彩性与他的和声织体的色彩性类似：在他的配器中很容易见到剧烈音响的音色斑点，表达着这种或那种戏剧性效果或者怪诞效果的有特点的乐器结合。“作曲家为了

给人以恐怖的印象采用什么办法都可以：敲两下小鼓与单簧管吹三个音或者小提琴奏长旋律。只要造成恐怖的效果，那么这就把该说明的一切都说明了。”——一位外国批评家谈到普罗科菲耶夫的配器时写道。

普罗科菲耶夫反对印象派器乐的水彩画般柔和的效果，常常使用故作粗暴与强烈的乐队音响。铜管的金属音色（如《斯基夫组曲》的终曲中铜管挤出来的高音），打击乐器最复杂的体系，钢琴的干巴而带有刺激性的音响，弦乐器特殊的描写手法（Col legno用弓背拉，Sul ponticello近码演奏，Pizzicato拨奏）——这些都是他的配器中不止一次运用过的效果。

对比的尖锐性对于普罗科菲耶夫的配器来说也是独一无二的，正象对于他的音乐风格的其他因素来说一样。比如，与《阿拉与洛利》的复杂的音色堆砌一道，他创作了建立在纯粹单音色上的《古典交响曲》这样透明的总谱。纯音色的倾向、尽量节省甚至简化配器色彩的倾向在普罗科菲耶夫的创作后期表露得越来越明显。怪诞偏执的配器往往由精美抒情的总谱与透明的总谱取而代之。在《罗密欧》、《灰姑娘》、第七交响曲以及他的其他优秀总谱中有许多令人心醉神往的独奏和动人的“背景效果”（长笛，单簧管，大提琴等温柔歌唱般的独奏）。与此相反，粗野、浓厚的音色，突出沉重的低音，在他的许多史诗性作品中则比较有特点。

普罗科菲耶夫在钢琴创作方面同样表现了最强烈地反对印象派精美细致的倾向。在德彪西或者晚期斯克里亚宾某些作品典型的华而不实的音色之后，他故意恢复了古典时代的钢琴风格，加强使用打击的、敲击的演奏手法。普罗科菲耶夫的钢琴艺术简朴无华，与拉赫玛尼诺夫的材料堆砌、装饰丰富而华丽的钢琴艺术大不相同。在拉赫玛尼诺夫的作品中有的是钢琴“巴罗克风格”的美丽外衣，而在普罗科菲耶夫的作品中有的则是纯朴而露骨的

结构：二声部，三声部，平行八度的进行。

他的作品中那些跳进与交错的技术不禁令人想起斯卡拉第的传统；那些细碎的经过句式的古钢琴演奏手法源出于海顿与早期贝多芬的钢琴艺术。普罗科菲耶夫的钢琴作品中，左右手和弦互相交替（这是在李斯特、巴拉基列夫的作品中可以见到的手法）、强调演奏上Non legato（不圆滑）等等在内的尖锐的“托卡塔”手法是很常见的。在普罗科菲耶夫的钢琴艺术中，和特有的敲击键盘的“大都市”特点对比，我们可以看到美妙的、非常自然的抒情如歌的优美旋律，有时还有印象派风格意外的回响（模糊的、逐渐消失的经过句，共鸣的多音和弦）。

普罗科菲耶夫的声乐朗诵手法及其歌剧特征特别有意思。他在这里回避了前人踏过的道路，不倦地从事创造、实验，力图扩大歌剧体裁的表现性能。他那建立在灵活再现俄罗斯散文式语言的活生生的音调基础上的歌剧宣叙调，在祖国的音乐里组成了新的词汇。他在不间断的、急速发展的音乐-戏剧情节基础上创造的“贯通”歌剧场面的经验引起人们极大的兴趣。普罗科菲耶夫在这方面所作的许多实验，也犯了虚无主义的极端性的毛病：作曲家为了追求歌剧情节的“现实性”与动力性往往走到否定歌剧应有的声乐-歌曲的本质，走到由于几乎完全否定完整的旋律形式而导致音乐“无形式”的歧途上去。我们在分析普罗科菲耶夫的一些个别的歌剧时已经引用过不少这类例子了。

普罗科菲耶夫的歌剧从《赌徒》与《对三个橙子的爱情》到新版《战争与和平》，其风格的演变表明，他逐渐克服了自己在歌剧“改革”中的过火现象，转到自然的声乐朗诵与完整的旋律概括片断的有机结合这方面来了。这是一条从自然主义的实验到歌剧的真正现实主义的道路。

曾经有人把青年时代普罗科菲耶夫的风格与十至二十年代造

型艺术界“左的”思潮作过比较，不是没有理由的。他们谈道：他的节奏的简严，他的和声与配器手法突出的现实性和尖锐性，故意不采用浪漫主义的线条“美”，与现代绘画、雕刻和建筑学中的最新趋势很接近。这样的对照无疑有它真实的成分。

然而，要是谁认为反浪漫主义的特征就是普罗科菲耶夫风格的基本本质那就错了。实际上，除开《斯基夫组曲》与第一钢琴协奏曲中使听众望而生畏的构成主义者的革新之外，人们还可以看到抒情旋律的魅力，独特新颖的调式和声思维，敏锐的性格描写和准确的造型手法。正是这些在普罗科菲耶夫早期钢琴创作方面表现得特别鲜明生动，在后来终于确定了下来，几乎把早先的“左的”过火现象一扫而光。

另一种生活和另一种社会条件的影响有助于作曲家从本质上改变自己的艺术信条和表现手法。一位过去的叛逆者，他曾经宁愿运用急速的节奏与尖锐戏弄的和声，而不要一切出于感情的直言不讳，这时开始踏上体现活生生的人的情绪、历史、自然景象、日常生活的道路，为现实世界的美与壮观而歌唱了。

在他青年时代音乐的抒情篇页与诙谐篇页中一切最自然、最有生命力的东西，由于一些新的美的特征而更加生机勃勃，更加丰富起来。那些具有怪诞性质与神经质的悲剧性质的极其有表现力的效果(有时起自我欣赏的作用)，已经作为多形象整体的必要细节、作为描写现实生活个别因素的手段来使用。至于青年时代普罗科菲耶夫那些全新的、非同寻常的具有民族风格与体裁特征的音乐手段，在他作品中的英雄史诗性的篇页中就用得更多了。

在我们今天，无论如何也不能把普罗科菲耶夫的音乐称之为遗产：这是生动的激动人心的现代精神。关于普罗科菲耶夫仍然在专业范围与业余范围中开展着多方面的热烈争论。他的作品还不能和那些为人喜爱的、完全被承认的名作一道安然地放在架子上。有许多作品还要经过反复演奏、聆听，站在我们现代生活的立场

上重新加以评价。到那时才能更准确地肯定：哪些作品由于暂时的时髦将会成为历史的财富，哪些作品有权纳入不朽的俄罗斯经典音乐的宝库。

可惜，我们还有一些音乐家，他们至今仍然害怕普罗科菲耶夫的音乐，"不习惯"，宁愿要那些早就受到赞许与无可争论的东西。他们不愿花力气去倾听普罗科菲耶夫抒情音乐的丰富世界，一味肯定说普罗科菲耶夫太冷、太务实、太无情。他们被不常见的旋律乐汇或者尖锐的和音吓得病态地直皱眉头。他们根本忘记了那些音乐上的顽固派当时对穆索尔斯基与鲍罗金、李斯特与瓦格纳、斯克里亚宾与拉威尔的音乐也曾厌恶地扭头就走。

应该更大胆地、怀着更大的兴趣去表演和宣传谢尔盖·谢尔盖耶维奇留给我们的一切优秀作品。他的音乐美更为广大群众理解之日，就是珍视它和崇拜它的人无限增长之时。《罗密欧》与《灰姑娘》舞剧处理的经验与歌剧院集体排演《战争与和平》的经验证明：表演者越是深入到这些音乐中去，就越热爱它们，越了解它们的人性与动人的活的思想。受人深深信赖的表演者-解释者一旦把作者天才的创造复活起来，就会征服听众，使他们爱上新的艺术。舞剧《罗密欧与朱丽叶》之所以成为我们今天人人喜爱的作品，正是由于大剧院杰出的大师们努力的结果。

普罗科菲耶夫的音乐属于我们的时代，属于我们活着的现代人，而不仅属于遥远的后代。我们要更深入地研究它，更广泛地宣传它，把它看作千百万普通人的财富，这位俄罗斯的大音乐家正是为了他们而忘我劳动的。我们越充分地理解普罗科菲耶夫音乐的杰作，就越清楚地意识到：对这位曾经与我们共同生活、共同创作的伟大艺术家，苏联文化是有权引以为荣的。

1954—1955年

译自《普罗科菲耶夫传》第476—513页

普罗科菲耶夫的作品分类目录*

I 舞台音乐

a. 歌剧

1913(1911)① 《玛达琳娜》，独幕歌剧(op.13)。剧情与脚本作者是M.利文。

1927(1915—1916) 《赌徒》，四幕六场歌剧(op.24)。根据Ф.陀思妥耶夫斯基的剧情，普罗科菲耶夫作脚本。

1919 《对三个橙子的爱情》，带序幕的四幕十场歌剧(op.33)。普罗科菲耶夫根据卡洛·戈齐的短篇小说作脚本。

1919—1927 《火天使》，五幕七场歌剧(op.37)。根据B.勃留索夫的剧情，普罗科菲耶夫作脚本。

1939 《谢苗·科特科》，根据B.卡塔耶夫的中篇小说《我是劳动人民的儿子》写成的五幕七场歌剧(op.81)。卡塔耶夫与普罗科菲耶夫合作脚本。

1940 《伴娘》(《修道院里订终身》)，根据舍里丹的剧本《伴娘》写成的四幕九场抒情喜歌剧(op.86)。普罗科菲耶夫作脚本，M.门德尔松作歌词。

1941—1952 《战争与和平》，根据列夫·托尔斯泰的长篇小说写成的带合唱题词序幕的五幕十三场歌剧(op.91)。普罗科菲耶夫与M.门德尔松合作脚本。

1947—1948 《真正的人》，根据Б.波列伏依的同名中篇小说

---

* 本目录不包括作者童年时代的作品。

① 括号中的年代指这部作品第一版(或第一稿)的写作时间。

写成的四幕十场歌剧（op.117）。普罗科菲耶夫与M.门德尔松-普罗科菲耶娃合作脚本。

1948 《遥远的海》，根据B.迪霍维奇内的剧本《结婚旅行记》写的抒情喜歌剧。普罗科菲耶夫与M.门德尔松-普罗科菲耶娃合作脚本。未完成。

b. 舞剧

1920（1915） 《丑角的故事》（《七个爱开玩笑的丑角的故事》），六场舞剧（op.21）。根据A.阿法纳西耶夫的剧情，普罗科菲耶夫作脚本。

1924 《钢花跳跃》，两场舞剧（op.41）。Г.雅库洛夫与普罗科菲耶夫合作脚本。

1928 《浪子》，三幕舞剧（op.46）。Б.科赫诺作脚本。

1930 《在德涅伯河上》，（《鲍里斯芬》）两场舞剧（op.50）。C.利法里亚与普罗科菲耶夫合作脚本。

1935—1936 《罗密欧与朱丽叶》，四幕十场舞剧（op.64）。根据莎士比亚的剧情，C.拉德洛夫、A.比奥特罗夫斯基、Л.拉夫罗夫斯基与普罗科菲耶夫合作脚本。

1940—1944 《灰姑娘》，三幕舞剧（op.87）。H.沃尔科夫作脚本。

1948—1950 《宝石花的故事》，根据П.巴若夫的童话材料写成的四幕舞剧（op.118）。Л.拉夫罗夫斯基与M.门德尔松-普罗科菲耶娃合作脚本。

c·戏剧配乐

1933 《埃及之夜》，根据莎士比亚、Б.肖乌与普希金的原著为莫斯科小剧院上演该剧作的配乐，小交响乐队用。

1936 《鲍里斯·戈都诺夫》，为莫斯科麦叶霍尔德剧院未演成

的戏作的配乐，大型交响乐队用（op.70bis）。

1936 《叶甫根尼·奥涅金》，根据普希金的原著长篇小说为莫斯科小剧院未演成的戏作的配乐，C.Д.克尔日扎诺夫斯基编剧（op.71）。

1937—1938 《哈姆莱特》，为C.拉德洛夫在列宁格勒话剧院上演该剧作的配乐，小交响乐队用（op.77）。

d. 电影音乐

1933 《基热中尉》，为影片作的配乐，小交响乐队用。

1938 《黑桃皇后》，为未摄成的影片作的配乐，大型交响乐队用（op.70）。

1938 《亚历山大·涅夫斯基》，为女中音、混声合唱与大型交响乐队作的电影音乐。C.M.爱森斯坦导演。

1941 《莱蒙托夫》，为大型交响乐队作的电影音乐。A.根杰尔什坦导演。

1942 《托尼亚》，为这部短片（未搬上银幕）作的音乐，大型交响乐队用。A.罗姆导演。

1942 《科托夫斯基》，为大型交响乐队作的电影音乐。A.法因齐麦尔导演。

1942 《乌克兰草原游击队》，为大型交响乐队作的电影音乐。И.萨夫钦科导演。

1942—1945 《伊凡雷帝》，为女中音和大型交响乐队作的电影音乐（op.116）。C.M.爱森斯坦导演。

II 声乐与声乐-交响音乐

a. 清唱剧与大合唱、合唱、组歌

1909 K.巴尔蒙特作词的两首合唱诗（op.7），女声合唱与乐队；

1.白天鹅；2.波涛。

1917—1918　根据K.巴尔蒙特《太古的呼声》的原文写成的《他们七个》（op.30）。戏剧男高音、混声合唱与大型交响乐队。

1936—1937　庆祝十月革命二十周年根据马克思、列宁和斯大林的原文写成的大合唱（op.74）。交响乐队、军乐队、手风琴乐队、打击乐队和两个合唱队：1.引子（《共产主义的幽灵徘徊在整个欧洲》）；2.哲学家；3.间奏曲；4.我们紧密团结前进；5.间奏曲；6.革命；7.胜利；8.斯大林的誓言；9.交响乐；10.宪法。

1937　《我们时代的歌》，为独唱、混声合唱与交响乐队作的组歌（op.76）：1.进行曲；2.通过小桥(骑兵之歌，A.普利舍尔茨作词）；3.祝你健康（白俄罗斯民谣）；4.金色的乌克兰（“红色农民”集体农庄У.巴拉巴什作词）；5.兄弟相称（列别杰夫·库马奇作词）；6.少女（B.普利舍尔茨作词）；7.二十周年（C.马尔沙克作词）；8.摇篮曲（列别杰夫·库马奇作词）。

1938—1939　《亚历山大·涅夫斯基》，为女中音（独唱）、混声合唱与乐队作的大合唱（op.78）。B.卢戈夫斯基与普罗科菲耶夫作词：1.蒙古人压迫下的俄罗斯；2.亚历山大·涅夫斯基之歌；3.普斯科夫城里的十字军；4.起来，俄罗斯人；5.冰湖之战；6.死寂的原野；7.亚历山大·涅夫斯基进入普斯科夫城。

1939　《干杯》，为交响乐队伴奏混声合唱作的大合唱（op.85)。歌词来源于俄罗斯、乌克兰、白俄罗斯、莫尔达维亚、库梅克、库尔德、马利等各民族民间的诗歌。

1942—1943　《一个无名孩子的叙事曲》，为女高音、男高音、合唱与乐队作的大合唱（op.93）。П.安托科尔斯基作词。

1943 苏联国歌与俄罗斯苏维埃联邦社会主义共和国国歌的草稿（op.98）。

1947 《繁荣吧，强大的祖国》，庆祝伟大十月社会主义革命三十周年为混声合唱与乐队作的大合唱（op.114）。E.多尔马托夫斯基作词。

1949 《冬日的篝火》，根据C.Я.马尔沙克的词为朗诵、童声合唱与交响乐队作的组歌（op.122）：1.出发；2.窗外的雪花；3.冰上圆舞曲；4.冬日的黄昏；5.少先队集合；6.篝火；7.行军；8.回归。

1950 《保卫和平》，根据C.Я.马尔沙克的词为女中音、朗诵、混声合唱、童声合唱与交响乐队作的清唱剧（op.124）：1.大地从战争的雷鸣声中刚刚苏醒；2.谁今年十岁；3.光荣的城市斯大林格勒；4.让我们为英雄们庆功；5.我们不要战争；6.和平鸽；7.摇篮曲；8.欢庆和平胜利；9.在太空里的谈话；10.全世界一定要准备以战争制止战争。

b. 独唱、重唱

1910—1911 诗两首（op.9）：1.几个另外的行星（K.巴尔蒙特作词）；2.放舟（K.阿普赫津作词）。

1914 《丑小鸭》（op.18），根据安徒生童话作。

1915 诗五首（op.23）：1.盖屋顶（B.戈良斯基作词）；2.灰色大衣（З.基皮乌斯作词）；3.相信我吧（Б.维林作词）；4.在我的花园里（K.巴尔蒙特作词）；5.魔术师（H.阿格尼夫采夫作词）。

1916 诗五首（op.27），A.阿赫玛托娃作词：1.阳光充满房间；2.真温柔；3.纪念太阳；4.你好；5.灰眼睛国王。

1920 无词歌五首（op.35）：1.Andante；2.Lento,ma non troppo；3.Animato,ma non troppo；4.Andantino,

un poco scherzando; 5. Andante non troppo.

1921 诗五首（op.36），K.巴尔蒙特作词：1.水与火的咒语；2.鸟的叫声；3.蝴蝶；4.记住我；5.极光。

1934 电影《基热中尉》中的两首歌（op.60 bis）：1.灰蓝色小鸽子在叫唤；2.三套车。

1935 歌六首（op.66）。A.群众歌曲两首：1.铁匠游击队员（M.戈洛德内伊作词）；2.阿纽什卡（民谣）。

B.歌曲四首（独唱或同声合唱）：1.祖国在壮大（A.阿菲诺格诺夫作词）；2.穿过雪和雾（A.阿菲诺格诺夫作词）；3.走远了（白俄罗斯民谣）；4.伏罗希洛夫颂（T.西科尔斯卡娅作词）。

1936—1939 儿童歌曲三首（op.68）：1.饶舌的女人（A.巴尔托作词）；2.甜蜜的歌（H.萨康斯卡娅作词）；3.脏孩子（Л.克维特科作词）。

1936 根据普希金的诗作的浪漫曲三首（op.73）：1.松树；2.鲜红的朝霞；3.到你明净的房间里去。

1939 《亚历山大·涅夫斯基》电影歌曲三首（op.78 bis），B.卢戈夫斯基作词：1.起来，俄罗斯人；2.召唤吧，明亮的鹰；3.人们又可在涅瓦河上安居乐业了。

1939 歌七首（op.79）：

1.祖国颂（A.普罗科菲耶夫作词）；2.斯大哈诺夫卡（A.勃拉戈夫作词）；3.在北冰洋上（M.斯维特洛夫作词）；4.电缆（白俄罗斯民谣）；5.勇敢前进（M.门德尔松作词）；6.哥萨克回到自己的村庄（潘钦科作词）；7.嘿！看着路（佚名作词）。

1941—1942 群众歌曲七首（op.89）：1.歌曲《海军的败类》（B.马雅可夫斯基作词）；2.勇敢人之歌（A.苏尔科夫作词）；3.坦克手的誓言；4.卡巴尔达之子；5.战士的女友；6.法西

斯；7.爱情，战争（3—7由M.门德尔松作词）。

1944　俄罗斯民歌改编，两册共十二首（op.104），民间歌词。

第一册：1.夏天的琼花；2.绿色丛林；3.山上的琼花；4.白色雪花；5.褐色的眼睛；6.卡捷琳娜。

第二册：1.梦幻；2.在小树林旁；3.杜组什卡；4.我哪里也没有见到一个男朋友；5.莎兴卡；6.修道僧。

1945　重唱两首，俄罗斯民歌改编，男高音与男低音用(op.106)，民间歌词，E.B.基皮乌斯记谱：1.莫斯科有条出名的小路；2.世上并非任何女人都可娶为妻。

1950　战士队列歌曲（op.121），B.卢戈夫斯基作词。

Ⅲ 交响音乐

a．交响乐与小交响乐

1914（1909）A大调小交响曲　（op.5）。分五乐章：1.Allegro giocoso；2.Andante；3.Intermezzo, Vivace；4.诙谐曲Allegro risoluto；5.Allegro giocoso.

1916—1917　D大调古典（第一）交响曲（op.25）。分四乐章：1.Allegro；2.间奏曲Larghetto；3.加沃特Non troppo allegro；4.终曲Molto vivace.

1924　d小调第二交响曲（op.40)。分两乐章：1.Allegro ben articolato；2.主题与变奏。

1928　c小调第三交响曲（op.44）。分四乐章：1.Moderato；2.Andante；3.Allegro agitato；4.Andante mosso. Allegro moderato.

1929　A大调小交响曲(op.48)。分五乐章(第三版)：1.Allegro giocoso；2.Andante；3.间奏曲Vivace；4.诙谐曲Allegro risoluto；5.Allegro giocoso.

1930　C大调第四交响曲（op.47）。分四乐章：1.Andante. Allegro erotico；2.Andante tranquillo；3.Moderato quasi allegretto；4.Allegro risoluto.

1944　降B大调第五交响曲(op.100)。分四乐章：1.Andante；2.Allegro marcato；3.Adagio；4.Allegro giocoso.

1945—1947　降e小调第六交响曲（op.111）。分三乐章：1.Allegro moderato；2.Largo；3.Vivace.

1947　C大调第四交响曲（op.112第二版)。分四乐章：1.Andante. Allegro erotico；2.Andante tranquillo；3.Moderato quasi allegretto；4.Allegro risoluto.

1951—1952　升c小调第七交响曲（op.131)。分四乐章：1.Moderato；2.Allegretto；3.Andante espressivo；4.Vivace.

b·组曲、音诗、序曲、余兴曲及其他

1910　《梦幻》，为大型乐队作的交响音画（op.6）。

1934（1910，1915）　《秋景》，为小交响乐队作的交响乐草图（op.8）。

1914—1915　《阿拉与洛利》，为大型交响乐队作的《斯基夫组曲》（op.20）。分四乐章：1.对维列斯与阿拉的崇拜；2.异神与妖舞；3.夜；4.洛利的远征与太阳的运行。

1922　《丑角》，为大型交响乐队作的舞剧组曲（op.21 bis)。分十二乐章：1.丑角和他的滑稽戏；2.丑角妻子之舞；3.几个丑角杀死他们自己的妻子；4.化装成女青年的丑角；5.第三幕间曲；6.丑角女儿之舞；7.商人光临，鞠躬舞与选新娘；8.在商人的卧室里；9.女青年转向科兹鲁哈；10.第五幕间曲与科兹鲁哈的葬礼；11.丑角与商人吵架；12.结束舞。

1934　第四钢琴奏鸣曲中的行板乐章，作者为交响乐队作的改编

曲（op.29 bis）。

1934 《对三个橙子的爱情》，选自歌剧的交响组曲（op.33 bis)。分六乐章：1.怪人；2.地狱场景；3.进行曲；4.诙谐曲；5.王子与公主；6.逃跑。

1934 犹太主题序曲，作者为交响乐队作的改编曲(op.34 bis)。

1926 《钢花跳跃》，选自舞剧的交响组曲（op.41 bis）。分四乐章：1.参与者集会；2.政委、演说家与公民们；3.水手与女工作人员；4.工厂。

1926 为长笛、双簧管、两支单簧管、大管、两支小号、长号、钢片琴、两架竖琴、两台钢琴、大提琴、两把低音提琴和打击乐器作的降B大调序曲（op.42）。有两个稿本：一个为十七人的室内乐队作；另一个为大型乐队作（1928）。

1925—1929 余兴曲(op.43)。分四乐章：1.Moderato, molto ritmato；2.Larghetto(non troppo lento)；3.Allegro energico.Allegretto；4.Allegro non troppo e pesante.Moderato cantabile.

1929 《浪子》，选自舞剧的交响组曲（op.46 bis）分五乐章：1.Adagio. Allegretto. Presto. Andantino espressivo.Presto；2.Allegro fastoso；3.Presto.（solo de trois clarinettes；4.Andante assai；5.Andante pomposo.Allegro espressivo.

1930 b小调四重奏中的行板乐章，作者为弦乐队作的改编曲（op.50 bis）。

1931 选自歌剧《赌徒》的四幅肖像画及尾声，为大型乐队作的交响组曲（op.49）：1.阿列克赛；2.巴布莲卡；3.将军；4.波琳娜；5.尾声。

1933 《在德涅伯河上》，选自舞剧的组曲，为大型乐队作(op.51 bis）。分六乐章：1.序曲；2.第一个舞蹈家的变奏；3.订

婚；4.争吵；5.场面；6.尾声。

1933　为大型乐队作的交响曲（op.57）。三乐章不间断演奏：1.Andante assai；2.Allegro；3.Andante.

1934　《基热中尉》，选自电影音乐的交响组曲（op.60）。分五乐章：1.基热的诞生；2.浪漫曲；3.基热的婚礼；4.三套车；5.基热的葬礼。

1934　《埃及之夜》，选自为莫斯科小剧院所作话剧配乐的交响组曲（op.61)。分七乐章：1.埃及之夜；2.凯撒皇帝、狮身人面像与克列奥帕特拉；3.惶惑不安；4.舞曲；5.安东尼；6.克列奥帕特拉的没落；7.Roma militaris(罗马军队)。

1936　《罗密欧与朱丽叶》,选自舞剧的第一组曲,为大型交响乐队作（op.64 bis）。分七乐章：1.民间舞曲；2.场景；3.牧歌；4.小步舞曲；5.假面舞曲；6.罗密欧与朱丽叶；7.提伯尔特之死。

1936　《罗密欧与朱丽叶》，选自舞剧的第二组曲，为大型交响乐队作（op.64 ter）。分七乐章：1.蒙太古与凯普莱特；2.少女朱丽叶；3.神父劳伦斯；4.舞曲；5.罗密欧与朱丽叶在离别前；6.少女与百合花舞曲；7.罗密欧在朱丽叶墓旁。

1936　《彼得与狼》，为儿童作的交响童话，大型交响乐队加朗诵（op.67）。普罗科菲耶夫作朗诵词。

1936　为交响乐队作的俄罗斯序曲（op.72）。有两个稿本：一个由四组乐器构成，另一个由三组乐器构成。

1941　《夏日》，为小乐队作的儿童组曲（op.65 bis）。分七个乐章：1.早晨；2.游戏；3.圆舞曲；4.悔悟；5.进行曲；6.黄昏；7.月亮在云中走动。

1941　《谢苗·科特科》，为交响乐队作的组曲(op.81 bis)。分八乐章：1.引子；2.谢苗和母亲；3.札莫维内；4.南方之夜；5.卡兹恩；6.火烧村庄；7.葬礼；8.我们回来了。

1941 降B大调交响进行曲，为大型乐队作（op.88）。

1941 《一九四一年》，为大型乐队作的交响组曲（op.90）。分三乐章：1.夜；2.投入战斗；3.为了各民族的兄弟友谊。

1945 《战争结束的颂歌》，为八架竖琴、四台钢琴、管乐器、打击乐器与低音提琴组成的乐队作（op.105）。

1946 《罗密欧与朱丽叶》，选自舞剧的第三组曲，为大型交响乐队作（op.101）。分六乐章：1.罗密欧在喷泉旁；2.清晨舞曲；3.朱丽叶；4.乳母；5.清晨小夜曲，6.朱丽叶之死。

1946 《灰姑娘》，选自舞剧的第一组曲，为大型交响乐队作（op.107）。分八乐章：1.引子；2.披巾舞曲；3.争吵；4.仙婆与冬仙女；5.玛祖卡舞曲；6.灰姑娘赶赴舞会；7.灰姑娘的圆舞曲；8.午夜。

1946 《灰姑娘》，选自舞剧的第二组曲，为大型交响乐队作(op.108）。分七乐章：1.灰姑娘的幻想；2.舞蹈课与加沃特舞曲；3.春仙女与夏仙女；4.布列舞曲；5.灰姑娘出席舞会；6.大圆舞曲；7.加洛普舞曲。

1946 《灰姑娘》，选自舞剧的第三组曲，为大型交响乐队作(op.109）。分八乐章：1.帕凡舞曲；2.灰姑娘与王子（柔板）；3.三个橙子；4.南国（诱惑）；5.东方舞曲；6.王子寻找灰姑娘；7.慢速圆舞曲；8.Amoroso（温柔地）。

1946 为交响乐队作的圆舞曲组曲（op.110）。分六乐章：1.当我遇见你的时候（选自歌剧《战争与和平》）；2.灰姑娘在城堡里（选自舞剧《灰姑娘》）；3.梅菲斯特圆舞曲（选自电影《莱蒙托夫》的音乐）；4.故事讲完了（选自舞剧《灰姑娘》）;5.新年舞会圆舞曲（选自歌剧《战争与和平》）；6.幸福临头（选自舞剧《灰姑娘》）。

1947 为交响乐队作的节日音诗《三十周年》（op.113）。

1949 为交响乐队作的两首普希金圆舞曲（op.120）：1.F大

调；2.升c小调。

1950　《夏夜》，选自歌剧《伴娘》（《修道院里订终身》）的交响组曲（op.123）。分五乐章：1.引子；2.小夜曲；3.小步舞曲；4.幻想（夜曲）。5.舞曲。

1951　《宝石花的故事》，选自舞剧的婚礼组曲，为交响乐队作（op.126）。分五乐章：1.爱情音乐；2.友谊之舞；3.少女之舞；4.仪式音乐；5.轮舞（婚礼舞）。

1951　《宝石花的故事》，选自舞剧的吉普赛幻想曲，为交响乐队作（op.127）。分五乐章：1.引子；2.吉普赛之舞；3.北方人之舞；4.吉普赛少女独舞；5.群舞。

1951　《宝石花的故事》，选自舞剧的乌拉尔狂想曲，为交响乐队作（op.128）。

1951　节日音诗《伏尔加河与顿河合流》，为交响乐队作(op.130)。

Ⅳ　与乐队协奏曲

1911—1912　降D大调第一钢琴协奏曲（op.10）。单乐章。

1923（1913）　g小调第二钢琴协奏曲（op.16）。分四乐章：1.Andantino.Allegretto；2.诙谐曲Vivace；3.间奏曲Allegro moderato；4.终曲Allegro tempestoso.

1916—1917　D大调第一小提琴协奏曲（op.19）。分三乐章：1.Andantino；2.诙谐曲 Vivacissimo；3.Moderato.Allegro moderato.

1917—1921　C大调第三钢琴协奏曲（op.26）。分三乐章：1.Andante.Allegro；2.主题与变奏；3.Allegro, ma non troppo.

1931　降B大调左手第四钢琴协奏曲（op.53）。分四乐章：1.Vivace；2.Andante；3.Moderato；4.Vivace.

1932 G大调第五钢琴协奏曲(op.55)。分五乐章：1.Allegro con brio；2.Moderato ben accentuato；3.托卡塔曲 Allegro con fuoco.(Piu presto che la prima volta)；4.Larghetto；5.Vivo.

1933—1938 c小调大提琴协奏曲(op.58)。分三乐章：1.Andante；2.Allegro giusto；3.主题与变奏。

1935 g小调第二小提琴协奏曲(op.63)。分三乐章：1.Allegro moderato；2.Andante assai；3.Allegro ben marcato.

1950—1952 c小调大提琴与乐队交响协奏曲(op.125)。分三乐章：1.Andante；2.Allegro giusto；3.Andante con moto.

1952 g小调大提琴小协奏曲(op.132)。分三乐章，普罗科菲耶夫逝世后由M.罗斯特罗波维奇完成。

1952 两台钢琴与弦乐队协奏曲(op.133)，分三乐章，未完成。

V 管乐曲

1935—1937 进行曲四首(op.69)：1.运动会进行曲；2.抒情进行曲；3.队列进行曲；4.骑士进行曲。

1943—1944 降B大调进行曲(op.99)。

VI 重奏曲

1912 为四支大管作的幽默诙谐曲(op.12 bis)。

1919 为单簧管、两把小提琴、中提琴、大提琴与钢琴作的c小调犹太主题序曲(op.34)。

1924 为双簧管、单簧管、小提琴、中提琴与低音提琴作的g小

调五重奏（op.39）。分六乐章：1.主题与变奏；2. Andante energico；3.Allegro sostenuto, ma con brio；4.Adagio pesante；5.Allegro precipitato, ma non troppo presto； 6.Andantino.

1930 为两把小提琴、中提琴和大提琴作的b小调四重奏（op.50)。分三乐章：1.Allegro；2.Andante molto vivace；3.Andante.

1932 为两把小提琴作的C大调奏鸣曲（op.56）。分四乐章：1.Andante cantabile； 2. Allegro； 3. Commodo（quasi allegretto）；4.Allegro con brio.

1938—1946 f小调第一小提琴与钢琴奏鸣曲（op.80）。分四乐章：1.Andante assai；2.Allegro brusco；3.Andante；4.Allegrissimo.

1941 为两把小提琴、中提琴和大提琴作的F大调第二弦乐四重奏（根据卡巴尔达主题，op.92）。分三乐章：1.Allegro sostenuto；2.Adagio；3.Allegro.

1943 D大调长笛与钢琴奏鸣曲(op.94)。分四乐章：1.Moderato；2.Scherzo；3.Andante；4.Allegro con brio.

1943—1944 D大调第二小提琴与钢琴奏鸣曲（由长笛与钢琴奏鸣曲改编，op.94 bis）。

1949 C大调大提琴与钢琴奏鸣曲（op.119）。分三乐章：1. Andante grave；2.Moderato；3.Allegro ma non troppo.

Ⅵ 钢琴音乐

a.奏鸣曲、小奏鸣曲

909（1907） f小调第一钢琴奏鸣曲（op.1）。单乐章。

1912　d小调第二钢琴奏鸣曲（op.14）。分四乐章：1.Allegro ma non troppo；2.诙谐曲Allegro marcato；3.Andante；4.Vivace.

1917（1907）　a小调第三钢琴奏鸣曲（op.28）。单乐章（选自老册子）。

1917（1908）　c小调第四钢琴奏鸣曲（op.29）。分三乐章：1.Allegro molto sostenuto；2.Andante assai；3.Allegro con brio,ma non leggiero（选自老册子）。

1923　C大调第五钢琴奏鸣曲（op.38)。分三乐章：1.Allegro tranquillo；2.Andantino；3.Un poco allegretto.

1931—1932　两首钢琴小奏鸣曲（op.54）。一首e小调，分三乐章：1.Allegro moderato；2.Adagietto；3.Allegretto. 另一首G大调，分三乐章：1.Allegro sostenuto；2.Andante amabile；3.Allegro, ma non troppo.

1939—1940　A大调第六钢琴奏鸣曲（op.82）。分四乐章：1.Allegro inquieto；2.Allegretto；3.Tempo di valzer, lentissimo；4.Vivace.

1939—1942　降B大调第七钢琴奏鸣曲（op.83）。分三乐章：1.Allegro inquieto；2.Andante caloroso；3.Precipitato.

1939—1944　降B大调第八钢琴奏鸣曲（op.84）。分三乐章：1.Andante dolce；2.Andante sognando；3.Vivace.

1947　C大调第九钢琴奏鸣曲（op.103)。分四乐章：1.Allegretto；2.Allegro trepetoso；3.Andante tranquillo；4.Allegro con brio, ma non troppo presto.

1952—1953　C大调第五钢琴奏鸣曲（op.135）。分三乐章（新版本）：1.Allegro tranquillo；2.Andantino；3.Un poco allegretto.

1953 e小调第十钢琴奏鸣曲（op.137）。呈示部的草稿（44小节）。

b. 钢琴套曲与小品

1909 四首钢琴练习曲（op.2）。

1911（1907—1908） 钢琴小品四首(op.3)：1.故事；2.戏谑；3.进行曲；4.幻影。

1910—1912（1908） 钢琴小品四首（op.4）：1.回忆；2.热潮；3.失望；4.魔鬼的诱惑。

1912 C大调钢琴托卡塔曲（op.11）。

1913 钢琴小品十首（op.12）：1.进行曲；2加沃特舞曲；3.里戈登舞曲；4.玛祖卡舞曲；5.随想曲；6.传奇曲；7.序曲；8.阿莱曼德舞曲；9.幽默诙谐曲；10.诙谐曲。

1912—1914 《讽刺》，钢琴小品五首 （op 17）：1.Tempestoso；2.Allegro rubato；3.Allegro precipitato；4.Smanioso；5.Precipitosissimo.

1915—1917 《瞬间》，钢琴小品二十首(op.22)：1.Lentamente；2.Andante；3.Allegretto；4.Animato；5.Molto giocoso；6.Con eleganza；7.Pittoresco.Arpa；8.Commodo；9. Allegretto tranquillo；10.Ridicolosamente；11.Con vivacita；12.Assai moderato；13.Allegretto；14.Feroce；15.Inquieto；16.Dolente；17.poetico；18.Con una dolce lentezza；19.presto agitatissimo e molto accentuato；20.Lento irrealmente.

1918 《老祖母的故事》，钢琴小品四首(op.31)：1.Moderato；2.Andantino；3.Andante assai；4.Sostenuto.

1918 钢琴小品四首（op.32）：1.舞曲；2.小步舞曲；3.加沃

特舞曲；4.圆舞曲。

1918 舒伯特的圆舞曲，选编成一部组曲，并改为两台钢琴用的四手联弹。

1918 Д.布克斯捷胡德d小调管风琴前奏曲与赋格，改为钢琴用。

1918 《对三个橙子的爱情》，选自歌剧的两个片断，作者改为钢琴协奏用（op.33 ter）：1.进行曲；2.诙谐曲。

1928 《自在之物》，两首钢琴小品（op.45）：1.Allegro moderato；2.Moderato scherzando.

1930—1931 钢琴小品六首（op.52）：1.间奏曲（选自舞剧《浪子》）；2.回旋曲（选自舞剧《浪子》）；3.练习曲（选自舞剧《浪子》）；4.小诙谐曲（选自无词歌op.35）；5.行板（选自四重奏op.50）；6.诙谐曲（选自小交响曲op.48）。

1934 钢琴小品三首（op.59）：1.散步；2.风景画；3.C大调田园小奏鸣曲（单乐章）。

1933—1934 《思念》，钢琴小品三首(op.62)：1.Adagio penseroso.Moderato；2.Lento；3.Andante.

1935 《儿童音乐》，简易钢琴小品十二首(op.65)：1.早晨；2.散步；3.小故事；4.塔兰台拉舞曲：5.悔悟；6.圆舞曲；7.蚱蜢的进行；8.雨和虹；9.游戏；10.进行曲；11.黄昏；12.月亮在云中走动。

1937 《罗密欧与朱丽叶》，钢琴小品十首（op.75）：1.民间舞曲；2.场景；3.小步舞曲；4.少女朱丽叶；5.假面舞曲；6.蒙太古与凯普莱特；7.神父劳伦斯；8.茂库西奥；9.少女与百合花舞曲；10.罗密欧与朱丽叶在离别前。

1938 余兴曲，作者改为钢琴用（op.43 bis）：1.Moderato, molto ritmato；2.夜曲；3.舞曲；4.尾声。

1938 选自戏剧《哈姆莱特》配乐的第四加沃特舞曲，钢琴曲（op.77 bis）。

1942 选自舞剧《灰姑娘》的钢琴小品三首（op.95）：1.间奏曲；2.加沃特舞曲；3.慢速圆舞曲。

1941—1942 钢琴小品三首（op.96）：1.圆舞曲（选自歌剧《战争与和平》）；2.乡村舞曲（选自电影《莱蒙托夫》的音乐）；3.梅菲斯特圆舞曲（选自电影《莱蒙托夫》的音乐）。

1943 选自舞曲《灰姑娘》的钢琴小品十首（op.97）：1.春仙女；2.夏仙女；3.秋仙女；4.冬仙女；5.蚱蜢与蜻蜓；6.东方舞曲；7.帕斯皮耶舞曲；8.随想曲；9.布列舞曲；10.柔板《王子与灰姑娘》。

1944 选自舞剧《灰姑娘》的钢琴小品六首（op.102）：1.灰姑娘与王子的圆舞曲；2.灰姑娘的变奏曲；3.争吵；4.灰姑娘赶赴舞会的圆舞曲；5.披巾舞曲；6.Amoroso（温柔地）。

Ⅷ 小提琴曲

1925 旋律五首，小提琴与钢琴用（op.35 bis）。

1947 D大调无伴奏小提琴奏鸣曲（op.115）。分三乐章：1.Moderato；2.Andante dolce 主题与变奏；3.Con brio（Allegro precipitato）

Ⅸ 大提琴曲

1912 c小调大提琴与钢琴叙事曲（op.15）。

1944 舞剧《灰姑娘》中的柔板，大提琴与钢琴用（op.97 bis）。

译自《普罗科菲耶夫资料、文献、回忆录》第614—621页